الكوميديا في السّينما العربيّة

رؤية نقديّة تاريخيّة



الفن السّابع 73

محمّد منصور

محمّد منصور

الكوميديا في السّينما العربيّة

رؤية نقدية تاريخيّة

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٣

الفن السابع ٧٣

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

الإهـــداء

إلى روح الفنان نهاد قلعي..

الكاتب والممثل

الذي أهدى الكوميديا في سورية أجمل الضحكات..

وترك في ذاكرة زملائه ومحبيه أنبل الذكريات!

مقدمة

لماذا نضحك .. ولماذا نحب الضحك؟

رغم أن هدف هذا الكتاب في الأساس هو تقديم قراءة نقدية تطبيقية في تجربة الكوميديا في السينما العربية منذ انطلاق صناعة هذه السينما، إلا أنه لا يبدو أن هناك غنى، عن الخوض في بعض المفاهيم والمصطلحات والأسئلة النظرية التي تتعلق بالضحك عموما، والضحك في الفن على وجه الخصوص وهو ما نسميه (الكوميديا) على تعدد أنواعها و ألوانها وأقسامها، واختلاف أطياف ودرجات المضحك فيها.

وإذا كان السؤال الأساس لماذا نضحك قد حير الباحثين والفلاسفة منذ اكتشف الإنسان قدرته، على إعادة إنتاج الضحك في المسرح والفن والأدب، أو كما يقول برغسون: (لقد انقض أعاظم المفكرين منذ أرسطو على هذه المسألة الصغيرة التي تنسل من قبضة الكف، فتتملص وتهرب، ثم تنتصب من جديد تحديا وقحا للتأمل الفلسفي) فإن برغسون نفسه، في كتابه الهام (الضحك) قدم لنا الكثير من الإضاءات الهامة عن هذه المسألة، التي حاول سيغموند فرويد أن يربطها ربطا عميقا بعلم النفس وسيكولوجية الإنسان، فكانت المزحة عند فرويد عملية تطهير أساسا، إنها انعتاق وليس حافزا، كما أنه ربط بينها وبين الحلم وفي كتابه (النكتة وعلاقاتها بالشعور) يشبه السيرورات العاملة في النكتة بالسيرورات في الحلم (انزياح وتكثيف)[1].

---

(١) راجع كتاب (التصعيد : دروب الإبداع) لمجموعة من الكتاب، ترجمة وجيه أسعد— وزارة الثقافة— دمشق : ١٩٩٦ .

ولست هنا في موضع مناقشة نظرية فرويد، أو تلخيص ما جاء في كتاب برغسون الذي أجاب ببراعة وتأويل فلسفي وحياتي عميق عن سر استئثار أشياء أو صور أو مواقف معينة بإثارة ضحكنا، لكنني أود أن أتوقف عند السبب الأول الذي حدده برغسون كشرط أساس لكل ما هو مضحك، لأنه أمر يتعلق بجوهر الفن في اعتقادي، وبقدرة هذا الفن على الخلود في ذاكرة الأجيال ووجدان الناس.

قال برغسون في كتابه إن الشرط الأساس للضحك هو «الإنساني» وأضاف شارحا هذه النقطة بالقول:

(لا مضحك إلا فيما هو إنساني، فالمنظر قد يكون جميلا لطيفا رائعا، وقد يكون تافها أو قبيحا، ولكنه لا يكون مضحكا أبدا. وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا لقينا عنده وضع إنسان أو تعبيرا إنسانيا. وقد نضحك من قبعة، ولكن الذي يضحكنا فيها آنئذ، ليس قطعة الجوخ أو القش، بل الشكل الذي فصلها عليه إنسان، والنزوة الإنسانية التي اكتست هذه القطعة قالبها).

إذا فالإرجاع الإنساني هو الذي يقودنا إلى اكتشاف المضحك في الصورة أو الموقف أو الحالة.. وهذا هو جوهر الفن حقيقة، أو ليس الفن ، أو الفيلم السينمائي - هو إعادة بناء لحياة إنسانية بكافة تفاصيلها وشخوصها وأحداثها؟!

وحتى عندما يشتط خيال الكاتب أو المخرج في التمرد عن الواقع الإنساني المحض، أفلا يبقى هذا (الإنساني) المعبر عنه بأسلوب مغاير، بعيدا عن الحس التصويري أو النقل الحرفي، هو المرجع الأساس لما يبدو مضحكا لنا، وللتفاصيل أو الصور المركبة التي ستثير ضحكاتنا أو تفكيرنا ومشاعرنا.

أجل.. يرتبط الضحك بشرطه الإنساني، وفي الفن، يرتبط خلود هذه المسرحية، أو الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني، بقدرته على الإمساك بنبض الحالة الإنسانية والتعبير عنها بكل استثناءاتها وظروفها وتجلياتها، حتى لو تغيرت معطيات الزمن، أو الظرف العام الذي أوجد المشكلة التي يعالجها العمل الفني، أو زال الإحساس بقيمتها وأثرها على حياتنا الراهنة، تبقى قدرة الفن على الوصول إلى الجوهر الإنساني، جسر عبوره للأجيال القادمة.. وهو أمر ينطبق أكثر ما ينطبق على الكوميديا، لأنها - كما يفترض دائما - تقدم لنا الضحك في جوهره الإنساني، الذي يفقد قيمته بتغير زمنه.

وقد يبدو السؤال الثاني الذي أود أن أتوقف عنده في هذا المدخل السريع، (لماذا نحب الضحك) وأقصد الضحك في الفن، يحمل إجابته البديهية في داخله.

فنحن نحب الضحك، لأنه قادر على أن يهبنا الشعور بالسعادة وبجمال الحياة التي نعيشها، ونحن نحب الضحك لأنه ينقذنا من براثن الحزن ويبدد إحساسنا بالمرارة والشقاء، بل ونحب الضحك لأنه يطيل العمر كما أثبتت الكثير من الدراسات في السنوات الأخيرة!

لكن بعيدا عن هذه الإجابات السريعة، يبدو الجواب الأعمق في ذلك التعبير الإنساني الحي الذي توليه الكوميديا للحياة ولشخوصها بماديتهم وحماقاتهم و نزواتهم، وفي ذلك يقول برغسون، مستحضرا أمثلة من تاريخ الفن المسرحي:

(كان شاعر المأساة يجانب كل ما يمكن أن يلفت الانتباه إلى مادية أبطاله. فمتى بدت العناية بالجسم، أصبح يخشى من تسرب بعض الهزل. ولهذا كان أبطال

المأساة لا يشربون ولا يأكلون ولا يستدفئون. حتى إنهم قلما يجلسون، لأن الجلوس أثناء الكلام يذكر أن للمرء جسما).

وهكذا فنحن لا نحب الكوميديا في الفن، لأنها تقدم لنا النهايات السعيدة في الغالب، بل لأنها تصور أبطالها في كل تجلياتهم ومآزقهم وعيوبهم الإنسانية، وهي تتخذ من الجسد موضوعا لهذا (المضحك- الإنساني) ليس على سبيل الذم الشكلاني المسبق، بل على سبيل التناقض الذي يولد من إنسانية هذا الجسد وماديته، والدور الذي يقوم فيه في سبيل التعبير عن الفكرة، أو نفي فكرة أخرى.. أو ليست صداقة البدين والنحيل حالة إنسانية رغم مظهرها الشكلاني المضحك، أو ليس مأزق الرجل الصغير في مواجهة الجسد الضخم حالة إنسانية قائمة على مبدأ اللا تكافؤ الذي يستدعي تعاطف المشاهد، لأنه مبدأ يظلم القدرات الأخرى، وحق الإنسان في الدفاع عن الذات.

أجل الكوميديا تقترب من عيوب البشر، وتستفيد من الأشكال كما من العقول المتحجرة والإرادات المتصلبة التي يعوزها التكيف مع الواقع، لكنها تفعل ذلك بحب، وبحنان إنساني يجعل المضحك مادة للإحساس بإنسانية هؤلاء البشر.

من هنا اكتسبت الكوميديا تلك المكانة الخاصة في نفوسنا، واكتسب الفيلم الكوميدي الناجح، أو القادر على تفجير ضحكاتنا في ظلام صالات العرض، الملايين من المشاهدين في كل زمان ومكان، وثمة الكثير من محبي الكوميديا، يقدمون على مشاهدة الفيلم الذي يحبون أكثر من مرة، بخلاف ألوان أخرى ربما تفقد- إلى هذا الحد أو ذاك - متعة مشاهدتها بعد المشاهدة الأولى. ولهذا أيضا رفع المشاهد النجم

الكوميدي إلى مصاف النجومية المطلقة، ومنحوه حبهم وإعجابهم، واعتبروا نجاحه أصعب من النجاح في أي لون درامي آخر، فالنجم الكوميدي يمتلك من الشجاعة في خوض غمار هذا الفن، ما يجعله يغامر بعيوبه ومزاياه الجسدية من أجل إضحاكنا، دون أن يفقد احترامه لذاته، وقدرته على أن يكون قادرا على توصيل أجمل اللحظات الإنسانية وأرقى الأفكار، بأيسر الطرق، وأقصرها إلى قلب المشاهد: البهجة.

محمد منصور

دمشق: ١٩ / ٩ / ٢٠٠٢

البـاب الأول

من النظرية إلى التطبيق

الفصل الأول:
الكوميديا أنواعها وتقنياتها

❑ خصائص أولية !!

لا تلخص مقولة إن الكوميديا (تمثيلية هزلية تثير الضحك) الفروق التي يجدر بنا اكتشافها لمعرفة طبيعة هذا الفن، المختلف عن الدراما بألوانها المتعددة، أو عن التراجيديا بنبرتها المأساوية المحزنة.

وإذا أردنا أن نصل إلى رؤية واضحة لطبيعة اختلاف الكوميديا عن التراجيديا مثلا، لأمكن لنا أن نلاحظ الفروقات التي تتمتع بها الكوميديا على أصعدة ثلاثة هي: الموضوع- الشخصية- النهاية.

- **الموضوع**: يرى جونسن أن الكوميديا تعنى بالحماقات والانحرافات الاجتماعية فيما تتناول التراجيديا الجريمة، أما الشاعر الروماني هوراس فقد لخص قبل مئات السنين مستوى الفهم ونوعية الإدراك اللذين تنطويان عليهما التجربة الكوميدية والتراجيدية حين قال: (الدنيا كوميديا للذين يفكرون فيها، وتراجيديا للذين يحسون) وإذا كان هذا ينسحب على الاختلاف الجوهري الذي تقوم عليه الكوميديا في معالجة موضوعاتها؛ فإن ذلك لا ينفي صلتها بخصوصية الموضوع الكوميدي..

فالكوميديا تختار موضوعاتها من عيوب البشر، ومن حماقاتهم التي لا تبلغ مبلغ الجريمة، ولا تصل بالحدث إلى نقطة يستحيل معها الحل التصالحي، أو الرجوع الكلي عن الخطأ، وهي بذلك قائمة على المثالب والنواقص، بل ويمكن القول بوضوح أكثر انه بينما تبحث التراجيديا في سعي الإنسان نحو الكمال، تبحث الكوميديا عن النقص.

- الشخصية: **وعليه يمكن القول بالنسبة للشخصيات الكوميدية، إنها تلك الشخصيات التي تتوافق طبائعها وأمزجتها، مع بحث الكوميديا عن النقص، مما يعطينا المادة الأساس للفعل الكوميدي، فمن دون اختلال المنطق، ونقص المرونة، أو (تصلب الإرادة) على حد تعبير برغسون، لا يمكن للشخصيات أن ترتكب من العيوب والأفعال المضحكة، ما يكفي لبناء الموضوع الكوميدي.**

لكننا يجب أن نميز بداية بين الشخصية المكتملة، والشخصية المسطحة، ويجب أن نلاحظ أن نقص المرونة لدى الشخصية الكوميدية، يجب أن لا يحجب "تقلب الحياة من حولها" فالشخصية المكتملة هي (التي يتمثل فيها تقلب الحياة من حولها. وتقف مقابل الشخصية " المكتملة " الشخصية " المسطحة " وهي نمط الشخصية الذي لا يفاجئ [المتلقي] مطلقا، بل يبهجه بدلا من ذلك بإرضاء توقعاته على نحو متصل)[1].

كذلك وبخلاف الشخصية التراجيدية التي تعي ذاتها، تتحلى الشخصية الكوميدية بكم من جهل الذات، وعلى العموم تكون الشخصية كوميدية بقدر ما تجهل ذاتها وتضيع الطريق إلى معرفة مشكلتها مع الحياة وحلها . فالمضحك- كما

يقول برغسون _ (لا يشعر بذاته، فكأنه يستخدم طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة: يحتجب عن نفسه، ويبين لكافة الناس) [٢].

وهذا بالطبع لا يعني أن الشخصية الكوميدية، هي شخصية ساذجة ومغفلة دائما، بل قد تكون شخصية تدرك الحياة من حولها، وتعي موقعها ومسؤولياتها، بيد أنها قد تجهل المشكلة الحقيقية وراء السلوك الذي يبدو مضحكا بالنسبة للآخرين.

لكن ذلك لا يلخص كل أنماط الشخصية الكوميدية في بنيتها الرئيسية، فثمة شخصيات كوميدية تنشأ المفارقة الكوميدية في ببنيتها من الظروف والمعايير التي تحيط بها، وفي هذا السياق، يبدو الشخص المتمسك بالنظام بشكل دقيق وصارم، مضحكا في مؤسسة تعج بالاستهتار والفوضى، ويبدو الشخص الحريص على النزاهة مضحكا في وسط يسود فيه الفساد؛ كما نرى في شخصية " عزمي بيك المستشار " بطل فيلم (التقرير) لمحمد الماغوط ودريد لحام، وهو أمر ينسجم مع طبيعة الكوميديا الساخرة التي يقدمها الفيلم، والتي— حسب التعريف الأولي للسخرية— تنقل الحقيقة بتأكيد نقيضها.

– **النهاية:** يعرف المعجم الإنكليزي القديم الملهاة أو الكوميديا بالقول : (إنها تمثيلية مسرحية ذات طبيعة خفيفة وملهية، ولعقدتها نهاية سعيدة) ويقول دون جوان (كل التراجيديات أنهيت بموت، كل الكوميديات ختمت بزواج)[٣] وعليه تبدو النهايات السعيدة، عنصر أساسيا في تعريف العمل الكوميدي، والتعرف إلى خصائصه، إنها الطابع المميز لما ينتظر أن تختتم به الأعمال الكوميدية عادة.

فالكوميديا تبحث في نهاياتها عن الاحتفالي، بخلاف التراجيديا التي تنتهي بالجنائزي.

والنهاية السعيدة في الكوميديا، تبدو في كثير من الأحيان ضرورة فنية من الضرورات التي تحتاجها الكوميديا لتحقيق أهدافها، القائمة على التوعية والترفيه، فمن دون نهاية سعيدة ، لا يتعمق تأثير (الانعتاق) الذي تحدث عنه فرويد، والذي يحدثه التطهير الكوميدي .. القائم على الضحك الذي يحقق الكشف والتعرية، لتأتي النهاية السعيدة فتعطي المتلقي إحساسا مبهجا بالتوافق والانتقال من المآزق إلى طريق السلامة وبر الأمان.

وإذا كانت التراجيديا تثير حالة من الترقب، لدى المشاهد الذي يترقب وقوع الشر في النهايات المأساوية؛ فإن النهايات السعيدة في الكوميديا تترك مذاقا مبهجا في نفس المشاهد، الذي يتابع بآلية تخلو من ذلك القدر من الترقب، فتتحول الضحكات التي أطلقها إزاء أبطال الفيلم، إلى حالة من الارتياح الكوميدي، المفعم بالقدرة على التنقل بين اليأس والإيمان، وهي المنطقة التي تتحرك فيها الكوميديا عادة.

وينسجم كل ذلك مع طبيعة موضوعات الكوميديا أساسا، التي تهتم بالحماقات أو الانحرافات الاجتماعية القابلة إما للإصلاح أو للتعايش معها ضمن ظرف جديد، لا بالجرائم التي توصل الشخصيات في التراجيديا إلى نقطة اللاعودة.

لكن ذلك لا يبدو قاعدة حتمية وخصوصا حين نتحدث عن الكوميديا الساخرة، أو عن الهجاء الكوميدي، الذي لا يعبأ بالنهايات السعيدة، بل يسعى إلى الحقيقة التراجيدية بأسلوب تهكمي هازل.

❑ الكوميديا : تصنيف أم تصنيفات ؟!

صنف النقاد الكوميديا أساسا تبعا لطبيعة مادتها ولأسلوب المعالجة الذي يلجأ إليه الكاتب في تناول موضوعه. ويجدر بنا هنا، ونحن نتحدث عن الكوميديا في السينما، وهي كوميديا يتم تحليلها واستقاء عناصرها وخصائصها من الشريط المصور، لا من النص أو السيناريو المكتوب اللذين نادرا ما يتوفران للمتابعين والنقاد أو الباحثين، يجدر بنا أن نعترف أننا نتحدث عن الكوميديا استنادا إلى النص المفترض، المنتمي إلى فن الكوميديا بحكم خصائصه العامة وموضوعه، لا إلى الصورة الإخراجية، أو طبيعة الأداء التمثيلي، وتلك مهمة، لن نكون بعيدين عنها تماما في هذا الباب، لكننا سنمارسها بشكل نقدي أدق في الباب الثالث من الكتاب، الذي قرأنا فيه نماذج مختارة من الأفلام في تاريخ السينما العربية.

وينبغي التنويه هنا، إلى أن خلطا عجيبا يسود مسالة تصنيف أنواع الكوميديا وألوانها، ولهذا لابد من القول أنه ثمة أكثر من مدخل لتصنيف الكوميديا.. ومعظم هذه التصنيفات – وخصوصا تلك التي تعتمد معيار النوع– مستقاة أساسا من الفن المسرحي الذي احتضن السينما، واستفادت السينما منه، وهو أمر يسري على تجربة السينما العربية كما سنرى من خلال معظم الكتاب والنجوم الذين أتوا إلى السينما من المسرح.

فإذا أردنا تصنيف الكوميديا تبعا للنوع ،أو تقنية البناء الفني العام لها، لأمكن لنا أن نتحدث عن كوميديا الفارس، وكوميديا الفودفيل وكوميديا السلوك أو العادات، وكوميديا الشخصيات.

- **الفارس:** (FARCE) وهي لفظة فرنسية معناها الحشو الذي يحشى به بعض أنواع الخضار، والمقصود بها فنيا، المسرحية الهزلية التي لا تستهدف سوى إثارة الضحك، دون أن يكون لها أي هدف اجتماعي أو أخلاقي، ولذلك تعتمد في إثارة الضحك على الحركة البهلوانية والنكتة اللفظية.

- **الفودفيل:** نسبة إلى مقاطعة صغيرة في فرنسا تحمل هذا الاسم، كان قد انتشر فيها هذا النوع من المسرحيات الفكاهية، الخفيفة السطحية الهدف.

- **كوميديا السلوك:** وهي كوميديا تنتقد العادات واتجاهات السلوك المعينة، وتحاول تقويمها بالضحك الذي يعتبر جزاءً صارما يخشاه البشر[٤].

- **كوميديا الشخصيات:** وهي الكوميديا التي تجسد نوعا من السلوك المعيب في شخصية بذاتها، يدور حولها العمل كله، وقد برع فيها الكاتب الفرنسي الشهير موليير، مثل شخصيات البخيل " أرجون " والمتزمت " السمث " والداعر المستهتر "دون جوان " وغيرهما.[٥].

وإذا أردنا تصنيف ألوان الكوميديا تبعا للموضوع: لأمكن لنا الحديث عن الكوميديا الاجتماعية، والكوميديا الشعبية، وكوميديا العائلة، والكوميديا الرومانسية، والكوميديا السياسية.

- **الكوميديا الاجتماعية** ويمكن تعريفها بأنها تلك التي تتناول مفارقات الحياة الاجتماعية في إطارها العام ، من دون أن تركز على طبقة معينة، أما الكوميديا الشعبية، فهي لا تتخذ من أجواء الحياة الشعبية ونماذجها وشخصياتها مادة لها وحسب، وإنما تسعى لإيجاد التعبير الكوميدي الذي يتناسب مع هذه الأجواء إن على صعيد اللغة أو شبكة العلاقات.

- **كوميديا العائلة:** وتتناول بشكل خاص، مفارقات الحياة ضمن شريحة الأسرة وفي إطار شبكة علاقات أفرادها، ولهذا يكون أبطال هذه الكوميديا هم أفراد أسرة واحدة، كما نرى في أفلام مثل: (عائلة زيزي) و(العائلة الكريمة) للمخرج فطين عبد الوهاب و (أم العروسة) لعاطف سالم وسواها.

- **الكوميديا الرومانسية:** ويكون أبطالها العشاق وهي تروي في موضوعها أساسا معاناة المحبين وتركز على مشاعرهم وحياتهم العاطفية ضمن إطار من المرح والكوميديا.

- **الكوميديا السياسية:** تتناول- في إطار اجتماعي وإنساني طبعا- مشكلة سياسية ما، مركزة على التشابك بين السياسي والإنساني في قالب من التحليل النقدي غالبا، على اعتبار أن السياسة تبقى ظاهرة معقدة، وتحتاج إلى بنية نقدية تكشف آليتها وتعري أساليب عملها. ومن افضل النماذج في السينما العربية فيلم (البداية)لصلاح أبو سيف، و(الحدود) و(التقرير) لدريد لحام.

وإذا أردنا أن نصنف الكوميديا تبعا لتداخلها مع ألوان الدراما الأخرى، واستعانتها بالفنون المختلفة. لأمكن لنا الحديث عن: الكوميديا الموسيقية والكوميديا البوليسية والتراجيكوميديا.

- **الكوميديا الموسيقية أو الغنائية:** تقوم على المزج بين الكوميديا وفنون الغناء والرقص والاستعراض، وغالباً ما يكون بطلها مطربا يبحث عن النجاح المهني أو العاطفي، والسينما العربية قدمت كماً كبيراً من هذه الأفلام، كبعض أفلام فريد الأطرش (بلبل أفندي) إخراج حسين فوزي، و(عفريتة هانم) إخراج بركات، و(آخر

كدبة) إخراج أحمد بدرخان و(انت حبيبي) إخراج يوسف شاهين، إلى جانب الكثير من أفلام محمد فوزي وسواهما.

- **الكوميديا البوليسية:** التي تستفيد من الدراما البوليسية وتقنياتها وحبكاتها من أجل تقديم صيغة أخف وطأة من الدراما البوليسية الخالصة، حيث يمتزج التشويق هنا مع حالة من التنفيس الكوميدي التي يولدها الضحك في لحظات التوتر البوليسي، والتي تؤكد غالبا خيبة وظرافة البطل الكوميدي الذي يقوم بمهمة بوليسية، ومن نماذج الكوميديا البوليسية في السينما العربية (أخطر رجل في العالم) للفنان فؤاد المهندس، الذي أخرجه نيازي مصطفى، و(العميل رقم ١٣) للفنان محمد صبحي الذي أخرجه مدحت السباعي.

- **التراجيكوميديا:** والتي تقوم على الجمع بين التراجيديا كلون درامي، وبين الكوميديا كتقنية معالجة وزاوية في الرؤية والولوج إلى الموضوع. وضمن هذا النوع يمكننا أن نتوقف عند الكوميديا الساخرة، والفانتازيا والكوميديا السوداء، والهجاء الكوميدي.

❑ السخرية وعوالم التراجيكوميديا

متى تداخلت الحدود بين الكوميديا والتراجيديا، كان لا بد للسخرية كلغة وكأسلوب تعبير أن تطل برأسها، وأن تنطق بلسان حال هذه الشخصية أو تلك، في تلك المنطقة الملتبسة بالضحك والدموع، بالبهجة والمرارة، بالضعف والقوة.

ولعل هذا المزيج مما هو نبيل، ومضحك وكوميدي، ورصين وتراجيدي إنما هو خصيصة من خصائص الطبيعة البشرية ذاتها .. ولذا فلا عجب أن تمتزج

الكوميديا بالتراجيديا في الفن، وأن يؤدي ذلك التنافر أو التضاد الظاهري، إلى خلق عالم من التعبير الحي والخلّاق عن الإنسان ومشكلاته، بصيغة مبهجة تتخذ من السخرية لسانا لها، رغم ما تنطوي عليه من ألم أو مأساة.

والسخرية سلاح قوي الفاعلية والتأثير، وهو بالنسبة لبعضهم نوع من الهدم البنّاء، تبرز الحاجة إليه حين يغرق المجتمع في أمراض التخلف، وتعم مظاهر الفساد في حالة نكوص، تتراجع فيها القوة الأخلاقية للقيم التي كانت تنظم الحياة ويؤمن بها المجتمع؛ فتغدو ممارسة الانحرافات الاجتماعية والسياسية أمرا يتستر زورا وبهتانا بلبوس المصلحة العامة، وامتيازا لا يصب في مصلحة الوطن أو المجتمع، مهما سوقت شعارات تدعي ذلك!

وها هنا تبرز السخرية لتنقل الحقيقة بتأكيد نقيضها، وتكشف الوجع عبر استحضاره في صور مكثفة، تخاطب العقل في لا منطقيتها، لتكشف لا منطقية الواقع نفسه، فتحدث محاكاة لاذعة، وخصوصا حين يرجع العقل تلك الصور المكثفة إلى أصلها الواقعي فيكتشف العنصر المضحك والتهكمي في العلاقة التي يقترحها الساخر علينا.

وفي السخرية حالة من عدم الثقة التي تولد الضحك أيضا، وتحرض العقل على التحرر من ثوابت الواقع الذي نسخر منه، وفي ذلك يقول الناقد الأمريكي والتر. ج . أونج:

(عدم الثقة من صميم السخرية، فالمعنى الواضح ليس مما يوثق به)(٦) كما يضيف في سياق حديثه عن السخرية أيضا:

(السخرية تتطلب قدرا من الابتعاد عن الموضوع، يشابه ذلك الذي يتطلبه الفكر التحليلي) [٧] وهاهنا يمكن القول أيضا، أن السخرية بما تمتلكه من قدرة على الابتعاد عن الموضوع، مع (نقل الحقيقة بتأكيد نقيضها) تخلق مستوى فنيا آخر في الكوميديا، فهي تفجر الضحك بلا مباشرة، بل عبر وسيط من الصور المبدعة التي تتطلب فكرا تحليليا، لكن الفكر التحليلي، ليس إلا آلية ذهنية يقظة تحرضها السخرية، وتجعل القدرة على الضحك أرقى أداء وأعمق أثرا.

ومن نافل القول أن السخرية في الكوميديا، متعددة المستويات، فهناك السخرية المباشرة البسيطة في استعاراتها، وهناك السخرية التي توظف النكتة الشائعة في مستوى أكثر تأثيرا من حدود النكتة ذاتها في سياقها المستقل، وهناك السخرية التي تصل حد البلاغة في تلخيص الحالة وكشف تناقضات المضحك المبكي فيها، وهي بلاغة لا تقتصر على القول أو النص المكتوب في السينما، بل تلعب فيها الصورة السينمائية دورا هاما، مثلما تلعب نبرة الممثل وملامحه دورا مؤثرا أيضا.

ويمكن القول أن اللامعقول هو التربة الخصبة التي تنمو وتزدهر فيها السخرية، لكن اللامعقول هنا، لا يصل إلى قتامة مسرح العبث وتشاؤميته، بل يبقى على تماس مع تلك القدرة اللماحة التي تتمتع بها السخرية على اكتشاف المضحك، وإعادة إنتاجه بتكثيف عال، وفكر تحليلي مبدع في الإرسال والتلقي.

ومن هنا ثمة من يرى أن مسرح اللامعقول هو شكل من أشكال الكوميديا السوداء، تلك الكوميديا، التي لا تخلو من روح تشاؤمية، ومرارة تهكمية، رغم طابعها الذي يعنى بالمضحك كزاوية في الرؤية وأسلوب في المعالجة.

وقريبا من الكوميديا السوداء، يمكن أن نتحدث عن (الفانتازيا) التي تشطح نحو عالم خيالي، يعيد تركيب الواقع، وفق صور تبدو لامعقولة، لكنها تعبر عن هذا الواقع بأسلوب غير مباشر، وتسعى إلى كشف عيوبه انطلاقا من مخيلة تجيد الترميز الكوميدي المضحك، مما ينتج حركة صاخبة إن في الحدث، أو في البناء العام، وقد يجنح ذلك الترميز نحو استعارات شعرية، تحقق قدرا كبيرا من السخرية، بأكثر مسافة ممكنة من الابتعاد عن الموضوع ظاهريا. وهي مسافة تحتاج بالتأكيد إلى قدرة مبدعة على الربط المحكم في البناء العام، كما نرى في أفلام المخرج رأفت الميهي الأولى.

وعلى صعيد آخر نلحظ قوة الكوميديا و فعالية مركزها، عندما تكون في إطار سياق تراجيدي سائد، حيث يصبح للكوميديا سلطة غريبة عند النظر إلى علاقتها بالتراجيديا، وهو ما سماه بن جونسون بـ (الهجاء الكوميدي)[8] ومن المؤكد، كما يقول مولوين مرشنت أن: **(التنافر الكوميدي في فشل الإنسان، وفي لا معقوليته، يصاحب مرتفعات الحركة التراجيدية ومنخفضاتها)**[9].

وهكذا يهتم الهجاء الكوميدي بذلك التنافر المضحك الذي يصاحب التراجيديا الحياتية للإنسان، والذي نرى أبلغ نماذجه في السينما العربية من خلال فيلم (نجوم النهار) للمخرج السوري أسامة محمد.

الفصل الثاني:
صور وملامح مشتركة

في تاريخ السينما العربية، ثمة الكثير من الصور والملامح المتشابهة والمتكررة، إلى حد أنها أصبحت (تيمة) نسجت على منوالها العديد من الأفلام، سواء على صعيد الإطار العام للفكرة الكوميدية التي ينطلق منها هذا الفيلم أو ذاك، أو على صعيد شبكة العلاقات، أو طبيعة الرسم الخاص لشخصية البطل.

وفي هذا الفصل، سنحاول تتبع الخيوط الأساسية التي شكلت نسيج تلك الملامح والصور، وكانت قاسما مشتركا في كم من الأفلام الكوميدية العربية، على اختلاف زمان ومكان ظهورها، والسوية الفنية التي بلغها كل فيلم على حدة.

وسنسعى إلى لململة التفاصيل المبعثرة هنا وهناك، من أجل إعادة تشكيل تلك اللوحة البانورامية التي تتبدى من خلالها الكثير من الوجوه واللحظات والنماذج الكوميدية، في بنيتها المتفردة والمتشابهة في آن معا، وفي ما حققته من تواصل في سياق الظاهرة التي تنتمي إليها، أو انقطاع، جعل منها ذكرى لا تتكرر في تاريخ الكوميديا السينمائية العربية.

❑ الشبيه

لم تتوقف السينما العربية عن استلهام تقنية الشبيه كوميديا منذ بدايات الأفلام الأولى، فقد كان ظهور الممثل - بطل الفيلم- في شخصيتين متطابقتين في الشبه، فرصة ممتازة لبناء حبكة كوميدية، يمتزج فيها سوء الفهم مع تبادلية الأدوار والمواقع، مع تقنية الكشف العميق للعوالم المتناقضة طبقيا واجتماعيا.

لقد كان الشبه على الدوام، يجمع بين شخص غني وآخر فقير، وذاك كان شرط اللعبة في الكوميديا، حيث يجد كلا الشخصين نفسيهما في لعبة أشبه ما تكون بالدخول في غرفة المرايا، كل منهما يكشف - بسلوكه المختلف- ملامح الآخر، عيوبه ونقاءه، قصوره وامتيازاته، و توقه الدفين لتذوق ما حرم من تلك الامتيازات في موقعه الأصلي!

هكذا كان الحال في (سي عمر) حيث أدى نجيب الريحاني شخصيتين متشابهتين تماما، ومثله فعل (علي الكسار) في فيلم (عثمان وعلي) و عبد العزيز محمود في (منديل الحلو) و (جميل وأسمر) وكلاهما من إخراج عباس كامل، وفريد شوقي في فيلم (صاحب الجلالة) و العديد من الأفلام.

لكن ينبغي أن نلاحظ هنا، أن الشبيه في فيلم (عثمان وعلي) يجد نفسه ودون أن يعلم في موقع صاحب الشركة الغني، مما يحقق كوميديا سوء التفاهم، في ظل غياب صاحب الشركة الأصلي خارج البلاد، لكن الشبيه في فيلم (صاحب الجلالة) لفريد شوقي، يدخل اللعبة بمحض إرادته، ليحقق ذلك الكشف عن جوهر الإنسان خارج ثياب الغنى والثراء، وليظهر أيضا اختلاف الطبائع والسلوك الذي يجعل من الفقير متنكرا دون أن يخون ذاته، أو أن يخرج عن حقيقته الإنسانية التي تبقى

رهيـنة المنبـت الطبقي والبيئة والظروف، وقد يتعبها أن تعيش في ذلك العالم المستعار بتعقيداته وبروتوكولاته.

الشـبيه في الكوميديا العربية، وحتى ضمن شروط اللعبة المتفق عليها مسبقا مع المشـاهد، دغـدغ أحـلام المشاهدين البسطاء، وربما أثار مخيلتهم، لكي يجدوا أنفسهم يومـا في عـالم يهـبهم مـن المـتعة مقدار مـا يهـبهم مـن مغامـرة الخـروج مـن ظـرفهم الاقتصـادي والاجـتماعي، الـتي تسـعى الكومـيديا أبـدا لتشـريحه، القدر نفسه الذي نضحك فيه على ما يعتري سلوك الفقير في موضع الغنى من طرافة وسذاجة وارتباك.

❑ التنكر بأزياء النساء .. وبالعكس!

ثمة من يرى أن ظاهرة تنكر الرجال بأزياء النساء، قد ولدت في ذلك الزمن المسرحي، الذي كان فيه على الرجال القيام بأدوار النساء لصعوبة أو ندرة مشاركة المرأة في فن التمثيل، لكن سرعان ما انتشرت هذه الظاهرة في الأفلام الكوميديا السينمائية، عميقة الصلة في بداياتها الأولى بالمسرح ونجومه.

وفي فيلم (الخالة الأمريكانية) وهو فيلم قصير، أنتج عام ١٩٢٠ وأخرجه المخرج الإيطالي (بونفيللي) لعب علي الكسار دور امرأة، إنقاذا لصديقه، وقد لبس إسماعيل ياسين أدوار النساء في أكثر من فيلم له، كما في (آخر كذبة) الذي أخرجه أحمد بدرخان عام (١٩٥٠) كما قدم في فيلم (الآنسة حنفي) الذي أخرجه فطين عبد الوهاب عام (١٩٥٤) وكتبه جليل البنداري عن واقعة حقيقية لتحول فتاة إلى رجل، قدم حالة مثيرة للاهتمام لتجسيد مشاعر فتاة كانت في الأصل رجلا، عبر أسلوب أدائه الكاريكاتوري، الذي أضفى على هذا التحول بعدا كوميديا صارخا في طبيعة





أنور البابـــا في ثياب أم كامل

عبد المنعم إبراهيم – سكر هانم

الموقف ذاته، وأسلوب التعبير عنه، ومع إسماعيل ياسين ظهر الممثل السوري أنور البابا في فيلم (إسماعيل يا سين للبيع) الذي أخرجه حسام الدين مصطفى عام (١٩٥٨)، ليؤدي دور (أم كامل) الذي اشتهر بأدائه من قبل في الإذاعة السورية، وهي سيدة دمشقية محنكة لطالما أمتعت المستمع السوري بظرفها وخفة ظلها في الإذاعة والمسرح والتلفزيون، ليس للنكهة البيئية الآسرة التي تقدمها وحسب، بل لعلم المشاهد أيضاً أن هذه الحماة العريقة الخبرة بالحياة، يؤديها رجل.

وتطول قائمة الفنانين الذي أدوا أدوار نساء في السينما العربية من عبد السلام النابلسي في فيلم (الأرملة الطروب) الذي أخرجه حلمي رفلة عام (١٩٥٦) إلى (عبد المنعم إبراهيم) في فيلم (سكر هانم) الذي أخرجه السيد بدير عام (١٩٦٠) وشكل علامة فارقة في مسيرة عبد المنعم إبراهيم السينمائية، إلى محمد عوض في فيلم (شقة الطلبة) للمخرج طلبة رضوان، وفؤاد المهندس في (عودة أخطر رجل في العالم) إخراج

نيازي مصطفى، وصولا إلى الدورين الشهيرين للفنان عادل إمام وسمير غانم اللذين تنكرا فيهما بأدوار النساء ليتمكنا من الإقامة داخل فيلا، يؤجرها صاحبها بثمن زهيد للفتيات فقط، في فيلم (أذكياء ولكن أغبياء) الذي كتبه يوسف عوف وأخرجه نيازي مصطفى عام ١٩٨٠ودور يونس شلبي في فيلم (رجل في سجن النساء) الذي أخرجه حسن الصيفي، وأخيرا وليس آخرا أحمد آدم في (ولا كان في النية)

وفي سورية جسد الفنان دريد لحام في فيلم (مسك وعنبر) الذي أخرجه أحمد ضياء الدين عام (١٩٧٣) دور شاب يتنكر بزي عمته الثرية الموشكة على القدوم من البرازيل، والتي يتنافس على حبها رجل الأعمال المفلس (نهاد قلعي) وأحد الأثرياء المصريين (محمد رضا)، في مشاهد يقدم فيها دريد لحام أداء كوميديا محكما في مسحته التنكرية المثيرة. كما قام النجم الكوميدي السوري محمود جبر، بالتنكر بزي امرأة في فيلم (حسناء وأربع عيون) الذي لعب فيه البطولة أمام محمد رضا وعبد المنعم إبراهيم، وأخرجه (سيف الدين شوكت) عام ١٩٧٥



من فيلم « أذكياء ولكن أغبياء »

وفي الاتجاه المعاكس، تنكرت بعض الممثلات في شخصيات رجالية، تبعا لمواقف كوميدية معينة، بدءا من نعيمة عاكف التي تتنكر بزي رجل كي تكسب تعاطف جدها الباشا الكاره للفتيات، إلى سعاد حسني وناديا لطفي، اللتين تنكرتا في ثياب رجال، كي تتمكنا من القيام بمهمة حصرتها الشركة التي تعملان فيها بالرجال فقط، في الفيلم الذي أخرجه محمود ذو الفقار عام ١٩٦٤ وحمل اسم (للرجال فقط) وصولا إلى حالة الفنانة معالي زايد في فيلم (السادة الرجال) للمخرج رأفت الميهي، الذي حولها إلى رجل حقيقي في كوميديا فانتازية لا تخلو من شطحات خيالية مثيرة، تغزل على موضوع المساواة بين الرجل والمرأة!

وحين نتأمل هذه التقنية الأثيرة في الكوميديا العربية عموما، نلاحظ أن التنكر ينطوي أساسا على لعبة تواطؤ مع المتفرج، الذي يعرف حقيقة الشخصية، ويتفاعل مع مغامرتها التي تخوضها بنوع من الترقب والتحفز، للحظات انكشاف حقيقتها أمام الطرف الآخر، وما يستتبع ذلك من ردود أفعال تخلق واقعا جديدا في العلاقة. كما نلاحظ أيضا، أن المضحك هنا قائم على مبدأ (القناع) فالزي والحركة المصطنعة والصوت الرجولي الذي يحاول أن يكون أنثويا، أو الأنثوي الذي يحاول أن يكون رجوليا.. كل هذه أقنعة تبعث على الضحك، لأنها تقوم على تقليد جنس لمواصفات الجنس الآخر.

ولئن كانت هذه التقنية قد دخلت في نسيج بعض الأفلام بصورة محكمة كما نرى في فيلمي (أذكياء ولكن أغبياء) و(للرجال فقط) الآنفي الذكر، حيث التنكر يهدف للدخول إلى مناطق أو الاستفادة من ميزات هي حكر على جنس دون آخر؛

مما يخلق حالة من التصعيد الكوميدي في مسار حبكتي الفيلمين؛ فإنها في كم كبير من الأفلام، كانت مجرد وسيلة للإضحاك في مشاهد تنتهي في سياق هزلي، لا يغني بالضرورة حبكة الفيلم الكوميدية.

❑ الرسم بالكاريكاتور

استفادت الكوميديا العربية من فن الكاريكاتور، في رسم بعض النماذج والشخصيات الكوميدية التي عاشت طويلا، وأضحك بعضها على مدى أجيال وأجيال.



إسماعيل ياسين

ولعل شخصية " سمعة " التي أداها إسماعيل ياسين في أفلامه مثال بارز على الشخصية الكاريكاتورية، التي ينطبق عليها — في الشكل طبعا — ما قاله برغسون : (رب صورة كاريكاتورية أكثر شبها بصاحبها من صورة فوتوغرافية)(١٠) ويمكن القول بالمنطق ذاته، إن شخصية الحماة التي أدتها الفنانة ماري منيب في العديد من الأفلام الكوميدية، تنطوي على شيء من الرسم الكاريكاتوري المبالغ فيه، رغم ما تقدمه من حس شعبي آسر، و من عفوية وتدفق في الأداء.

وفي السينما السورية، قدم الفنان الراحل زياد مولوي، في العديد من الأفلام التي ظهر فيها، شخصية كاريكاتورية، نسجت على منوال المبالغة الصارخة التي تجمع بين بدانته من جهة، وطيبته وسذاجته من جهة أخرى.. كما في أفلام

(ذكرى ليلة حب) إخراج سيف الدين شوكت عام ١٩٧٣و (حب وكاراتيه) إخراج فيصل الياسري ١٩٧٤ و(الصعاليك) وسواها، ولقد سمحت له سوية الأفلام التي شارك فيها، أن يسرف في مبالغته الكاريكاتورية، إلى حد بدت فيها هذه المبالغة غاية بحد ذاتها في أحيان كثيرة.

وقد أثار نجاح شخصية " اللمبي" الفظ والجاهل والمدمن، والتي أداها الممثل المصري محمد سعد، في الفيلم الذي حطم الأرقام القياسية في إيرادات صالات العرض في صيف العام ٢٠٠٢، أثار الانتباه من جديد إلى قوة تأثير الشخصية الكاريكاتورية المبالغ بها، على مزاج الضحك لدى المشاهد بين فترة وأخرى، بغض النظر عن مضامين الفيلم.. وفي ذلك كتب الناقد مجدي الطيب يقول:

(تجاوب رجل الشارع- بدوره- مع تطرف هذه الشخصيات على الشاشة، وأسقط من حسبانه اعتبارات كثيرة كالمبالغة الصارخة، والشخصية الزاعقة، والصدفة المتكررة والسطحية الواضحة، والسذاجة اللامتناهية، وكلها سمات للشخصيات الكاريكاتورية التي تعلق بها الناس، رغم تباين وتناقض – وربما تضاؤل- مساحة الشعبية التي كان يحتلها ممثل هذه الشخصية قبل أدائها، مقارنة بما أصبحت عليه جماهيريته بعد ذيوعها وانتشارها)[11].

وسواء رسمت هذه النماذج عن وعي أو تخطيط مسبق، أو تم اكتشافها بناء لمواصفات معينة في شكل الممثل وحركته، و تعابير وجهه، فقد كان لها حضورها الطاغي جماهيريا، وحققت قدرة عالية على إثارة الضحك حتى على حساب المضامين الموضوعية والفنية للفيلم ككل، لأنها في كثير من الأحيان لم تستخدم بذكاء،

ولم توظف كاريكاتوريتها بحرص، بل غدت هذه الكاريكاتورية، هي غاية الضحك في الفيلم ومنطلقه!

❑ الشرير الظريف

بخلاف ألوان الدراما والتراجيديا، التي ظهر فيها الأشرار بصورة متجهمة ومرعبة أو منفرة للمشاهد، فانسحبت كراهية المشاهد لأفعال الشخصية على كره الممثل نفسه في أحيان كثيرة؛ اكتسب الكثير من ممثلي أدوار الشر في الأفلام الكوميدية، حضورا محببا لدى المشاهد.

ومن يتذكر ممثلين من قبيل استيفان روستي الذي برع في تقديم دور الأرستقراطي المفلس، الذي يستخدم قدرته على النصب والاحتيال لبناء ثروة تليق بأرستقراطيته البائدة، ومحمد كمال المصري، الشهير بـ (شرفنطح) في دور العجوز الداهية الذي التصق به، ورياض القصبجي، الشهير بـ (الشاويش عطية) في أفلام إسماعيل ياسين، وصاحب الوجه المرعب الملامح، الذي يذكر دائما بصرامة النظام العسكري، و من يتذكر تعالي وتشنج انفعالات عبد السلام النابلسي في بعض أدوار الشر التي أداها، قبل أن يصبح صديق البطل في كثير من الأفلام، ومن يتذكر عبد الفتاح القصري زعيم عصابة السلب والنهب في فيلم (سي عمر) لنجيب الريحاني، يدرك أننا أمام ألوان وأطياف من الشر التي حولها هؤلاء المثلون، إلى حالة من الابتكار الكوميدي، الذي تمتزج فيه الانفعالات الشريرة، بالطرافة النابعة من رغبة طفولية– لا تخلو من ذكاء ظاهري– في خوض لعبة الشر المثيرة بأكبر قدر من الإتقان. ولعل إشعار المشاهد بمثل هذا الحرص على الإتقان في إظهار انفعالات الشر

في مواقف ولحظات حاسمة، هو ما يفجر العنصر المضحك، داخل التوتر الانفعالي الشرير نفسه.



استيفان روستي ومحمد كمال المصري وعبد الفتاح القصري
في فيلم «حسن ومرقص وكوهين»

مهارة استيفان روستي وإصراره على التعبير عن متعته العالية في التخطيط للدسائس والمؤامرات، ودهاء شرفنطح العجوز الذي يجسد الحس الكيدي الشعبي، وقسوة عبد الفتاح القصري الانفعالية المتدفقة الأثر، كلها تنضح ظرفا وطرافة، وتذكر على نحو أو آخر بعصابات الأشرار ذات المنطق الطفولي، على اختلاف التقنيات التي يحاول هؤلاء فيها أن يبتكروا الشر، لكنهم يحصدون الفشل في النهاية.

وها هنا تبدو رؤية ردود أفعال الأشرار في لحظة انكشاف المؤامرة، مطلبا جماهيريا، تمتزج فيه الرغبة بالتشفي بمتعة انتصار الخير، التي تولد ضحكا غامرا،

تسهم فيه بكل تأكيد ظرافة الأشرار أنفسهم، وقدرتهم على أن يحوزوا على لحظة هدنة، لا تتحول فيها مشاعرنا نحو حالة عداء كلي، مادامت مؤامراتهم لا ترقى إلى ارتكاب جرائم من النوع الذي يحول دون بلوغ النهايات السعيدة.

نقطة أخرى تفرض نفسها لدى الحديث عن هؤلاء الأشرار، هي حالة الألفة التي يحققها ظهورهم المتكرر في هذه الأعمال الكوميدية، لقد باتوا جزءا من لعبة نقبل بها مسبقا، كي تحلو اللعبة الكوميدية ذاتها، وكي يصبح للنهاية السعيدة، طعم ومذاق يملأ النفس ببهجة انتصار من نحب!

❑ الطفل المعجزة!

لو لم يظهر في السينما العربية سوى طفلة واحدة هي (الطفلة المعجزة) فيروز، لما أمكن لنا أن ننسى صورتها، في سياق الأعمال الكوميدية الاستعراضية التي قدمتها بدءا من العام ١٩٤٩، حين قدم أنور وجدي اكتشافه المثير هذا في فيلم (ياسمين) وحتى العام ١٩٥٥ حين قدمت آخر أفلامها الستة (عصافير الجنة) إخراج سيف الدين شوكت.

في (ياسمين) الذي قدم فيه أنور وجدي فيروز في شارة الفيلم باعتبارها (تحفة السينما المصرية) ترقص الطفلة فيروز، وتمثل وتغني وتملأ الفيلم بهجة وهي تقلد الكبار في كل شيء ببراعة لا مثيل لها، وتحمل عصا شارلي شابلن، وتضع شاربه الصغير وهي تغني في أحد الملاهي (حلو يا حلو .. انت قمر وعذولك دلو) ثم تعيش تلك العلاقة الطريفة والدافئة مع عازف السكسفون المتشرد (أنور وجدي) بكل تجلياتها الإنسانية والكوميدية المبهجة.



ياسمين في فيلم « دهب »

وفي (دهب) تستمر رحلة فيروز نفسها، وهي طفلة يتيمة الأم هذه المرة، مع هذا الفنان المتشرد الذي يكتشف مواهبها الفنية ويرعاها وفي (فيروز هانم) الذي كتبه وأخرجه المخرج عباس كامل عام (١٩٥١) تتدرج الطفلة فيروز من القسوة البالغة التي تجاري فيها قسوة الكبار وتعاليهم في عالم القصر الفخم، إلى حب الناس في عالم الحارة، حيث الحب الحقيقي في متعة لا تتكرر لطفلة لا تخلو تعابيرها وحركاتها من شقاوة وهي تقلد عالم الكبار وتنفذ إلى عوالم القسوة والاستعلاء والبراءة والشفافية والحب.

وفيروز ليست (الطفلة المعجزة) الوحيدة، التي حققت حضورا كوميديا وغنائيا مبهجا في السينما، فهناك أيضا الفنانة لبلبة، التي اختارها أنور وجدي أيضا وهي صغيرة، لتؤدي دور طفلة في الإصلاحية، حيث تقوم بأداء اسكتش تقلد فيه الفنانين في فيلم (٤ بنات وضابط) عام ١٩٥٤ وفي أفلام إسماعيل ياسين، لا نعدم الحضور الكوميدي للأطفال بدءا من الطفل ياسين إسماعيل ياسين، الذي ظهر في فيلم (إسماعيل ياسين بوليس حربي) إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٥٨ إلى الطفل أحمد فرحات الذي ظهر في فيلم (إسماعيل ياسين في السجن) إخراج حسن الصيفي ١٩٦٠، كما كانت للطفل أحمد فرحات تجارب أخرى في أفلام كوميدية مثل (عودة طاقية الإخفاء) إخراج نيازي مصطفى، و(إشاعة حب) إخراج فطين عبد الوهاب ١٩٦٠، وهاهنا يثير الإعجاب بقدرته على التخلص من المآزق في جولته الفنية![١٢].



دريد لحام في لقطة من فيلم (كفرون)

أما تجربة الفنان دريد لحام مع الأطفال في فيلمه (كفرون) الذي قدمه عام ١٩٩٠ فهي مميزة، حيث نلمح ذلك التمازج الخلاق بين براءة الأطفال وعفوية الكوميديا، وتلك العلاقة الجميلة التي تزدهر في منطقة نتوق فيها لاستعادة عوالم الطفولة المفقودة.. من دون أن نقرأ على الشاشة عن أطفال معجزين سلفا!

لقد كان حضور الأطفال مرتبطا دائما بوظيفتهم الميلودرامية في السينما العربية، فالطفل يستدر التعاطف ويرفع ببراءته التي تواجه قسوة العالم وماديته من حرارة النبرة الانفعالية الميلودرامية، بحيث تغدو دموع المشاهد انتصارا مسجلا لتوظيف الطفل في تلك الأفلام، حسب ما تهدف إليه المواقف البكائية التي ترسم للأطفال في تلك الأفلام.

لكن السينما الكوميدية، سعت لتقديم ألوان من البهجة الطفولية من خلال ذلك الحضور الخاص لأطفال امتلكوا مواهب فنية بارزة كما نرى في حالتي فيروز ولبلبة، أو كان لحضورهم دور في تصعيد الحبكة الكوميدية للفيلم كما نرى في حالات أخرى.

❑ الكوميديا النسائية



ماري منيب

لا أحد يستطيع أن ينسى في عالم الكوميديا حماة من وزن ماري منيب في أفلام من قبيل (حماتي قنبلة ذرية– الحموات الفاتنات– حماتي ملاك– حكاية جوان)، أو خادمة بخفة ظل زينات صدقي التي ستصبح عانسا لا ينسى المشاهد مطارداتها الكوميدية لعبد السلام النابلسي وهي تفعل المستحيل من أجل الزواج بحسب الله السادس عشر في فيلم (شارع الحب) أو نموذج وداد حمدي الصارخ للخادمة الحشرية التي تدس أنفها في شؤون مخدوميها، وثمة من سيذكر حضور شويكار سينمائيا مع شريك مشوارها الحياتي والفني فؤاد المهندس في أفلام من قبيل (اعترافات زوج– أنا وهو وهي– هارب من الزواج – أخطر رجل في العالم– أرض النفاق– شنبو في المصيدة) ومن يتلمس خصوصية حضور إسعاد يونس الكوميدي في

أفلام عادل إمام (شعبان تحت الصفر– المتسول– الأفوكاتو) ومحاولاتها تشكيل ثنائي كوميدي فني مع سهير البابلي في فيلم (ليلة القبض على بكيزة زغلول) الذي أخرجه محمد عبد العزيز عام ١٩٨٨ وحيوية سعاد نصر أمام محمد صبحي في فيلم (هنا القاهرة) وفي فيلم (البداية) لصلاح أبو سيف.. ومن ينظر إلى حضور بعض الفنانات السوريات كمنى واصف في أفلام دريد لحام وآخرها (التقرير) ونجاح حفيظ في (صح النوم) المقتبس عن المسلسل التلفزيوني الناجح ، ونهال الخطيب في أدائها الكوميدي الصارخ لدور الأم في (رسائل شفهية) لعبد اللطيف عبد الحميد، ربما سيحاول أن يشكل لوحة بانورامية للكوميديا النسائية التي لونت المشهد السينمائي الكوميدي بكثير من الضحكات النابعة من خصوصية هذه النماذج، ومن اجتهاد بعضها في إثبات حضورها الكوميدي في سينما، لم تول المرأة نظرة تنصف قدراتها الإبداعية في هذا اللون، فلم يغامر المخرجون والمنتجون إلا فيما ندر في إنتاج أفلام، تعقد أدوار البطولة الأولى فيها للمرأة الكوميديانة، التي لا تكون ظلا أو شريكا للرجل الذي يحمل لواء الفيلم كله.


من فيلم (ليلة القبض على بكيزة وزغلول)

وإذا كان الجمهور قد ذهب إلى صالات العرض ليرى أفلاما سوقت باسم نجمات غنائيات كليلى مراد وشادية ووردة ونجاة الصغيرة أو ألوانا درامية وررومانسية

واستعراضية أخرى كفاتن حمامة وناديا لطفي وهند رستم وسعاد حسني سواهن، فإنه لم يعتد يوما أن يقصد صالات العرض ليشاهد فيلما لنجمة كوميدية، وكأنه وضع الضحك في مصاف فنون لا تستطيع المرأة أن تنهض بأعباء شباك التذاكر، وتحقق فيها النجومية بمفردها.

لكننا عندما نتابع استقراء المشهد الكوميدي النسائي، سنلاحظ أن الكوميديا العربية، اعتمدت غالبا على عنصر تواضع الجمال كشرط من شروط الإضحاك النسائي، وغالبا ما قامت الكوميديا هنا، على تناقضات شكلية في الجسد الأنثوي، الذي يكتسب قيمة جمالية في نظر المشاهد أكبر مما لدى الرجل، مما حرم الكوميديا النسائية فرصة الغوص الحقيقي في المجال الإنساني لنماذج المرأة الكوميدية على الشاشة.. وهي نماذج تكتسب اليوم طابعا من الحنين المشوب بتلقائية زائلة.

❑ المونولوجست وفن النكتة !

خفة الظل، سرعة البديهة، البراعة في فن إلقاء النكتة، والخبرة النقدية التي تذكيها السخرية البسيطة والمباشرة .. كل هذه ميزات ارتبطت بفن المونولوج، وبمن برعوا في هذا الفن معا، ولذلك لا عجب أن يستعين صناع الكوميديا في السينما العربية، بالعديد من ممارسي هذا الفن على امتداد تاريخه، وأن يكون واحدا من أشهر نجوم الكوميديا في السينما، (إسماعيل ياسين) قد بدأ حياته كمونولوجست، وأنهاها كمونولوجست أيضا حين انحسرت عنه أضواء السينما[١٣]. وفي ذلك يقول الناقد طارق الشناوي :

(كان الطريق إلى السينما يبدأ من المونولوج، وأشهر مونولوجست فتحت له السينما أبوابها هو إسماعيل ياسين، ولم تتوقف السينما عن الاستعانة بنجوم المونولوج مثل محمود شكوكو، وأحمد الحداد واحمد غانم وسيد الملاح، وثريا حلمي، ولبلبة وصولا إلى عادل الفار ومحمود عزب. ولكن تضاءل تواجد نجوم المونولوج سينمائيا وكادوا أن يختفوا تماما من على الشاشة في السنوات العشرين الأخيرة، لولا أن السينمائيين راهنوا على انهم ربما يملكون ضحكة أو حتى شبه ضحكة يمكن أن تجذب الجمهور لسينما هذه الأيام، التي يقطع فيها الجمهور التذكرة، ويبدأ في رصد عدد الضحكات. ويبدو أن هذا هو الرهان الأخير لنجوم المونولوج، وأيضا لنجوم الكوميديا)[١٤].



فريال كريم

ولابد أن نضيف هنا، أن المونولوج كان طريق المونولوجست اللبنانية الشهيرة فريال كريم إلى المسرح والسينما في لبنان، حيث ظهرت في العديد من الأفلام مثل (سكة السلامة– عروس البادية– سمك بلا حسك – في ظلال الحب– فندق السعادة).

وهكذا أولت الكوميديا في السينما العربية، وما زالت تولي أهمية كبرى للنكتة اللفظية، سواء في الحوار أو في الغناء الكوميدي الخفيف، أو في فن المونولوج الانتقادي. فالنكتة هنا تضيف جرعة من الضحك وخصوصا حين يعزّ على الموقف الكوميدي الغائب أن يحقق هذه المهمـة.. ولهذا استمر إسماعيل ياسين في بعض أفلامه في أداء وصلات من

النكت والمونو لوجات، وبرز شكوكو كظاهرة فنية طاغية الحضور احتضنته السينما منذ منتصف الأربعينيات في أفلام مثل (عودة طاقية الإخفاء — الفرسان الثلاثة— عنبر— الستات كده — بلدي وخفة) مستفيدة من شخصيته الشعبية، وفي ذلك يقول الناقد أشرف غريب:



شكوكو في لقطة سينمائية

(كان لهذه الشخصية المميزة دورها المهم في التفاف الطبقات الشعبية بالذات حول شكوكو، وساعده في ذلك التفات السينما إليه منذ عام ١٩٩٤ على يد كل من نيازي مصطفى وحسين وفوزي وأنور وجدي، الذين أرادوا الاستفادة من شهرته فزادوه انتشاراً في كل أرجاء القطر المصري وخارجه، فإذا ما انتهت الحرب العالمية الثانية، كان محمود شكوكو يملأ محطة الإذاعة، وشاشات السينما والمسارح العامة والاحتفالات الخاصة حتى انه أصبح بحق ظاهرة فريدة في عصره، حيث صنعت له تماثيل الجبس والخزف والحلوى وبيعت في الشوارع، ووضعت صورته على بعض المنتجات إمعانا في زيادة الطلب عليها)(١٥).

وهكذا رفد فن المونولوج الكوميديا السينمائية بالضحكات والنجوم، سواء اتخذ هؤلاء النجوم موقع البطل الأساس، أم حلوا ضيوف شرف، في اتكاء كوميدي ينهل من مخزون التنكيت الدافق الذي ينضح به المونولوج لفظاً وإحساساً وأداء.

❑ من الثنائي إلى الثلاثي :

إذا كان دريد لحام ونهاد قلعي هما أشهر ثنائي كوميدي في السينما العربية، وإذا كان فن الثنائيات في الكوميديا اصطدم دائما بحالة حب التفرد والأنانية التي تطغى على الممثل فنيا، مما يؤدي إلى فصم عرى هذا الثنائي سريعا، فإن ظاهرة البطولة الثلاثية، بدت أكثر قدرة على الصمود- في فترة من الفترات - حيث طبيعة العلاقة بين الأبطال الثلاثة، تفرض نوعا من التوازن، الذي يحفظ لهذه التركيبة استمرارا أطول، أو تغييرا مستمرا في الأسماء والتجارب.

وفي المنطقة الفاصلة بين الكوميديا والمغامرة والعنف أحيانا.. اعتمدت العديد من الأفلام العربية، وخصوصا في فترة الستينيات على البطولة الثلاثية تركيبة مضمونة لاجتذاب الجمهور، وإنعاش شباك التذاكر باستمرار .. فالمشاهد يتوق لرؤية ثلاثة من الأصدقاء أو المغامرين أو الأشقياء أو حتى.. الأغبياء، وهم يتقاسمون النجاح والفشل، المغامرة والمآزق والصراع مع الأشرار، الوقوع في براثن الحب وتذوق حلاوته وخيباته، الضحك والانطلاق في دروب الحياة.

وإذا كان (ثلاثي أضواء المسرح) الذي كان يضم جورج سيدهم والضيف أحمد وسمير غانم، هو أشهر ثلاثي في السينما العربية، فإن هذا الثلاثي- المسرحي الأصل - ورغم ما كان يتمتع به من تناغم في تقديم حالة من المرح والاستعراض، لم يكن هو الوحيد بطل الثلاثيات الكوميدية.. فهذه الصيغة أخذت انتشارها مع العديد من الممثلين الذين أمكن جمعهم في فيلم واحد، والذين اختلفت أساليب تآلفهم أو تنافرهم، تبعا للتركيبة العامة للفيلم، ولخصوصية كل ممثل وسطوته في شباك التذاكر أحيانا أخرى.

لم تترك السينما العربية صفة اجتماعية نفسية أو أخلاقية أو عقلية، يمكن توزيعها على أشخاص ثلاثة، إلا وقدمتها .. فكنا أمام (الأشقياء الثلاثة) و (الشياطين الثلاثة) و (المغامرون الثلاثة) و(المساجين الثلاثة) و (الشجعان الثلاثة) وهي أفلام وقعها جميعها المخرج حسام الدين مصطفى وأنتجت في الستينات ولم تكن كلها كوميدية بالطبع. وإن كان الممثل الكوميدي محمد عوض، قد قدم جرعة لا بأس بها من الضحك في فيلمين من هذه الأفلام (المغامرون الثلاثة) و (المساجين الثلاثة) وقد أنجز المخرج نيازي مصطفى (النصابون الثلاثة) فيما قدم المخرج محمود فريد (العزاب الثلاثة) وأحمد ضياء الدين (الأصدقاء الثلاثة) وجميع هذه الأفلام ظهرت في الستينات.

وبين مطلع السبعينيات و مطلع التسعينيات من القرن العشرين، كان سمير غانم قاسما مشتركا لثلاثيات أخرى (المجانين الثلاثة) ١٩٧٠ و (الأغبياء الثلاثة) الذي أخرجه حسن الصيفي عام ١٩٩٠، وتقاسم فيه سمير غانم البطولة مع سعيد صالح ويونس شلبي.

وفي معرض قراءته الاستعادية لفيلم (الشياطين الثلاثة) يقيم الناقد الراحل سامي السلاموني هذه الظاهرة بالقول:

(.. فلم تكن هناك سينما استخدمت هذه الثلاثيات أكثر من السينما العربية المصرية، وبالذات في الستينات! والهدف تجاري على ما أعتقد لأن إسناد البطولة أو توزيعها بين ثلاثة ممثلين يتقاسمون أحداث الفيلم، هو أفضل بكثير من الاقتصار على ممثل واحد مهما كان ثقله الجماهيري، لأن اختلاف شخصية

وأسلوب كل بطل يضمن إقبال جمهوره الخاص مه جمهور الأبطال الآخرين، خاصة عندما يكون أحدهم مشهورا بالقوة والمغامرة مثلا.. والثاني أقرب إلى العقل .. والثالث ممثلا كوميديا يخفف من حدة العنف والحركة، فتكتمل كل عناصر النجاح التجاري بالنسبة لكل الأذواق)(١٦).

أخيرا ينبغي القول إن هذه الثلاثيات قد اعتمدت على حياة الشباب أساسا ، بكل ما فيها من انطلاق وحلم وطموح كما أنها لعبت على وتر الصداقات وما تخلقه من ألفة وتناغم، لكي تحقق في النهاية رحلة من المغامرة والمشاعر الدافئة والمرح.. إنه المرح الذي يزين الحياة والأفلام بالعنصر المبهج في صيغته الخفيفة والمرتبطة بالمغامرة أساساً، رغم سطحيته وتناقضاته وتركيبته المفبركة أحداثاً وموضوعات.

الهوامش والمراجع

(١) أونج، والتر . ج : (الشفاهية والكتابية) ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة [عالم المعرفة] الكويت: شباط / فبراير ١٩٩٤

(٢) برغسون، هنري: (الضحك) ترجمة سامي دروبي وعبد الله الدايم، ص (٢٥) ط٣، دار العلم للملايين، بيروت: (١٩٨٣)

(٣) مرشنت، مولوين : (الكوميديا) ترجمة جعفر صادق الخليلي، ص (١٥) ط ١، منشورات عويدات، بيروت- باريس : ١٩٨٠

(٤) د. مندور، محمد: (الأدب وفنونه)، ص (١٢٠) دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: ١٩٨٠

(٥) المرجع السابق، ص (١٢١) بتصرف.

(٦) أونج، والتر .ج: (من المحاكاة إلى السخرية: أبعاد الصوت)، ترجمة د. سعد البازعي، مجلة (التوباد) المجلد الأول، العدد الرابع، الرياض: شوال ١٤٠٨هـ

(٧) المرجع السابق. ص(٣٣)

(٨) مرشنت، مولوين : (الكوميديا) ترجمة جعفر صادق الخليلي، ص (٧٧) ط ١، منشورات عويدات، بيروت- باريس : ١٩٨٠

(٩) المرجع السابق: ص (٦٢)

(١٠) برغسون، هنري : (الضحك) ترجمة سامي دروبي وعبد الله الدايم، ص (٣١) ط٣، دار العلم للملايين، بيروت : (١٩٣٨)

(١١) الطيب، مجدي : (العبيط والنصاب والمدمن نجوم الجماهير) مجلة " روز اليوسف " العدد (٣٨٦٨) القاهرة: ٢٧ / ٧ / ٢٠٠٢

(١٢) لمزيد من المعلومات والعرض التوثيقي لظاهرة الطفل في الكوميديا، راجع الجزء الأول من كتاب الباحث محمود قاسم (الكوميديا والغناء في الفيلم المصري) ضمن سلسلة [ملفات السينما] الصادرة عن مجلس القومي للسينما، القاهرة : ١٩٩٩

(١٣) يوضح المخرج ياسين إسماعيل ياسين، في حوار نشر في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة (الكواكب) عن إسماعيل ياسين بتاريخ ١٣ / ٣ /٢٠٠٢، أن أباه (لم يعترض على أن ينهي حياته كما بدأها بغناء المونولوجات، صحيح أنه لم يكن سعيدا بهذه العودة إلى الجذور، ولكنه اضطر لها حتى يعيش).

(١٤) الشناوي، طارق: (نهاية عصر التنكيت) مجلة " روز اليوسف " العدد: (٣٨١٨) القاهرة: ١١/ ٨ / ٢٠٠١

(١٥) غريب، أشرف: (العصر الذهبي للكوميديا) ص (٢٧٩) مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي: ١٩٩٩

(١٦) السلاموني، سامي : (الثلاثيات في الأفلام العربية سذاجة متقنة) مجلة " فن " اللبنانية العدد (٢٥) ٢٣ تموز- يوليو ١٩٩٠.

الباب الثاني

السيرة الكاملة

تاريخ الكوميديا في السينما العربية هو تاريخ البدايات المرتبكة، شأن ارتباك السينما التقني والفني في بداياتها..

تاريخ الكوميديا في السينما العربية هو تاريخ المحاولات المتعثرة التي تصيب حينا، لتخطئ أحيانا. تاريخ الحضور الذي يغيب ويتوارى كلما بزغت في أفق شباك التذاكر، بوادر اتجاه سينمائي جديد يغزل على موضوع سائد، أو موجة طارئة تجتذب الجمهور وتدغدغ مشاعره ورغباته فتحقق المداخيل الكبرى والأرباح السريعة.

هكذا بقيت الكوميديا منذ بدايات السينما العربية، في مصر الأوسع انتشارا، وفي بلدان عربية أخرى تفتقد سينماها الحضور اليومي المستمر في الصالات.. بقيت الكوميديا هنا وهناك، حاجة ملحة لدى جمهور يجد في السينما متعة وتسلية وترفيها أولا، ولا بأس في سياق ذلك من نقد خفيف وموعظة أخلاقية ذات عبرة وأثر.

ورغم التطور الملحوظ الذي شهدته السينما سواء في نظرتنا إليها كأداة للتوعية والتنوير، أو في طريقة وأسلوب مقاربتها ومعالجتها للواقع الاجتماعي ومشكلاته، وهو تطور يشهد حالة مد وجزر تبعا لجدية كل مشروع سينمائي عربي على حدة، فإن الكوميديا ظلت لونا فنيا موثوقا، لم يفقد مكانته الأثيرة في نفوس الغالبية العظمى من محبي السينما ومتذوقيها، ولم تفقد قدرتها واستعدادها لتكون حاملا لأعقد القضايا.. وإن لم يلغ هذا مشروعية حضور الألوان الفنية الأخرى وأهميتها في تشكيل المشهد العام للسينما العربية.

ترى كيف كان حضور الفيلم الكوميدي ؟! وهل استطاع أن يطبع المشهد السينمائي العربي بطابعه .. وأين ظهرت البدايات الكوميدية الأولى ؟!

الفصل الأول

المحاولات الأولى الكوميديا في عهد السينما الصامتة

❑ مصر : (البحر بيضحك ليه)

يمكن اعتبار فيلم (البحر بيضحك ليه) الذي كتبه ومثله وقام بإخراجه وإنتاجه المسرحي المعروف أمين عطا الله وعرض بتاريخ ٢٢ / ١٠ / ١٩٢٨ أول فيلم كوميدي في السينما العربية.

في العدد (١٨٤) من مجلة (العروسة) المصرية الصادر بتاريخ: ٨ / ٨ / ١٩٢٨ تنشر المجلة صورا مختلفة من الفيلم، وتذكر أنها : (من مناظر رواية فكاهية تدعى "البحر بيضك ليه " يقوم بإخراجها الأستاذ أمين عطا الله بالاسكندرية، ويمثل فيها دور عمدة محب للهو والغزل من طراز كشكش بيك)

شارك في تمثيل الفيلم (استيفان روستي– ابريزا أستاني– سعاد فهمي– حسين المليجي– سيد سليمان) بالإضافة إلى أمين عطا الله الذي يقوم بدور الشاويش أبو ذقن، والذي يقوم بتنظيم حركة المرور في أحد شوارع الإسكندرية، وهو رجل ساذج كما تصوره مجريات الأحداث، إذ تصدم إحدى السيارات كلباً لإحدى السيدات، فيرتبك الشاويش ويترك حركة المرور ليطارد السيارة، مستعيناً بدراجة

تركها صاحبها، ويتمكن من القبض على السائق (استيفان روستي) قرب شريط السكك الحديدية .. ولكن إحدى القرويات تشفق على السائق، وتتمكن بالحيلة من تهريبه، إلى أن يتمكن العسكري من القبض على السائق الفار ثانية، ثم تتزوج الفتاة من السائق..

ينقل الشاويش من المرور إلى الشاطئ للمحافظة على الآداب بين المصيفين، فيجد مجموعة فتيات يرقصن، يحتج الشاويش، ولكنه يرقص معهن أخيرا تاركا الملابس الرسمية ويتم القبض عليه حيث يقف أمام المأمور بملابس البحر، ويرسل إلى السجن لإخلاله بواجبات الوظيفة الرسمية ويفصل من عمله.

بعد خروجه من السجن يعمل ترجمانا للسائحين، حيث تقع بعض المواقف المضحكة القائمة على مبدأ التلاعب بالألفاظ، ويفشل كمترجم .. يقابل السائق الذي ظهر في أول الفيلم .. حيث يعمل مربيا أو (دادة) لأولاده.. وبذلك ينتهي الفيلم[1].

من الواضح أن قصة الفيلم لا تخلو من حيوية في بناء الحدث الكوميدي وتحولاته، وهو أمر يمكن إرجاعه إلى خبرة أمين عطا الله مع الكوميديا من خلال عمله المسرحي.. ولقد كانت هذه الخبرة المسرحية على الدوام، عماد الكوميديا في السينما ليس في البدايات الأولى كما سنرى بل في مراحل تالية أيضا ..

❑ لبنان (مغامرات الياس ومبروك)

(البحر بيضحك ليه) هو الفيلم الرابع في قائمة الإنتاج السينمائي الروائي المصري بعد: (ليلى- قبلة الصحراء- سعاد الغجرية) لكن اللافت للانتباه أن محاولات تقديم الكوميديا في السينما اللبنانية، بدأت مع الفيلم الروائي الأول الذي

يؤرخ لبداية هذه السينما.. ألا وهو (مغامرات الياس ومبروك) وهو فيلم كوميدي فكاهي صامت، أنتجه وأخرجه أحد الهواة ويدعى: جوردانو بيدوتي، بمساعدة فريف من أصدقائه، في العام التالي لظهور فيلم أمين عطا الله عام (١٩٢٩) ويذكر لوسيين خوري في مقالة له عن تاريخ السينما اللبنانية:

(وقد جرى تصوير المشاهد بواسطة كاميرات ماركة " كينامو " وأشرطة ملفوفة داخل بكرات، تحتوي كل منها على شريط طوله ٣٠ مترا. وتم تحميض وتظهير الفيلم في معمل صغير، أقامه السيد بيدوتي بنفسه، فوضعت الأشرطة في أحواض مملوءة بسوائل التحميض، وجففت بواسطة الإطارات.

وكان موضوع الفيلم لبنانيا، يروي مغامرات مهاجر لبناني عاد من أمريكا، ووجد أقاربه وأهله بعد غياب طويل. واحتوى الفيلم على بعض اللقطات من الرقص الإسباني على إيقاع (الكاستانييت) أو الصاجات وحينما عرض الفيلم رافقته موسيقى اسطوانات لتطعيم المشاهد بشيء من الحركة) (٢).

وقد كانت للسيد بيدوتي تجربة ثانية بعد نحو عامين من فيلمه الأول، وكانت أجواء الفيلم كوميدية كذلك، وحمل عنوان (مغامرات أبو العبد) وإذا كان أبو العبد هو الاسم الذي يطلق على الشخصية اللبنانية الشعبية، فإن أبا العبد بطل الفيلم المذكور كان شخصية حقيقية كما تذكر الكاتبة ماجدة صبرا :

(و " أبو عبد الجرس " شخصية حقيقية، وهو رشيد علي شعبان، وقد أضيف اسمه إلى لقب الجرس لأن طبيعة عمله كانت تحتم عليه حمل الجرس والعمل على قرعه بشكل متواصل مناديا على الناس لتشتري بطاقات دخول إلى

صالة السينما، وازداد ولع " أبو عبد " بمشاهدة الأفلام وتطور إلى الإنتاج والتمثيل، فاتفق مع "بيدوتي" على تصوير فيلم من بطولته، وأضاف إليه "بيدوتي" مشاهد من أشرطة مغامرات أميركية وأوربية مصورة في مجاهل أفريقيا وسط البحيرات الملأى بالتماسيح إشارة إلى شجاعة بطل الفيلم.

لكن أبو عبد الذي قام ببطولة الفيلم مع ابنه و ابنته، توقف عن الإنتاج والتمثيل، واتجه "بيدوتي" إلى تصوير الأشرطة الإخبارية والإعلانية)[٣].

❑ سورية: سينما صامتة دون كوميديا!!

رغم أن السينما السورية قدمت أول فيلم روائي طويل لها، بعد بداية الإنتاج السينمائي في مصر بعام واحد فقط، وهو فيلم (المتهم البريء) لأيوب بدري عام (١٩٢٨) إلا أن الفيلم الكوميدي غاب عن السينما الصامتة السورية وتأخر ظهوره حتى مطلع الستينات مع دخول الثنائي دريد ونهاد إلى السينما.

ويمكن رد ذلك إلى الطبيعة الميالة للجدية لدى الشعب السوري وإلى محاولة السينمائيين الأوائل تقديم ما يبدو مبهرا على طريقة الصورة السينمائية المدهشة، أكثر من تقديم ما هو مضحك على طريقة المسارح الشعبية إذ يبدو أن فخامة وجلال السينما كتقنية حينذاك قد أضفت على خيارات السينمائيين السوريين ميلا نحو تقديم قصص لا تخلو من منحى بوليسي كما نرى في (المتهم البريء) وسواه.

ولابد لنا حين نتحدث عن الكوميديا في عهد السينما الصامتة، أن نسجل بدايات دخول الفنان نجيب الريحاني إلى السينما في هذه الحقبة، من خلال

اسكتشات قصيرة كـ (صاحب السعادة كشكش بيه) الذي كتب قصته نجيب الريحاني مع زميله بديع خيري، وقام بتصويره توليو كيارين عام (١٩٣٠).

وتتناول قصة الفيلم الذي شارك في بطولته إلى جانب نجيب الريحاني كل من (استيفان روستي– إنصاف رشدي) المنافسة بين كشكش بيه، وجار له في مجال تربية الخيول، ويتلقى كشكش بيه خطابا من صديق له يخبره أن الحكومة مهتمة بالارتقاء بتربية الخيول، لذلك ستجري مسابقة وستخصص جوائز للمتفوقين في هذا المجال.

يقع الخطاب في يد الجار ويحاول إبعاد كشكش بيه عن المسابقة، لكن بعد مفارقات ومفاجآت كوميدية يلتقي كشكش بيه بلجنة المسابقة، وتفوز خيله بالجائزة الأولى وينتهي الفيلم نهاية سعيدة بزواج ابنة كشكش بيه من ابن الجار الخاسر.

كذلك قدم نجيب الريحاني في عهد السينما الصامتة أيضا: (حواديت كشكش بيه) الذي كتب له السيناريو وصوره وأخرجه وأنتجه كارلو بوبا عام ١٩٣١ عن قصة كتبها نجيب الريحاني وبديع خيري وشارك في التمثيل سمير سليمان ومختار عثمان وحسين رياض.

ولعل الملاحظة الأبرز التي تسترعي انتباه الباحث منير محمد ابراهيم، في معرض تحليله للأفلام الروائية التسعة التي قدمتها السينما الصامتة وعرضت في أعوام (١٩٢٧– ١٩٣٠) أن :

(السينما المصرية لم تقدم في تلك الفترة سوى فيلم كوميدي واحد [يقصد "البحر بيضحك ليه "] على الرغم من أن الأفلام الكوميدية هي الغالبة على

الإنتاج المصري الآن، ويعود ذلك إلى إمكانيات السينما الصامتة، وأسلوب الكوميديا المصرية. فنحن نعلم أن الكوميديا المصرية تقوم على اللفظ والنكتة، وليست كوميديا الوقف) [٤].

هكذا كان لصمت السينما أثر كبير على قلة الأفلام الكوميدية بل ندرتها ضمن مساحة المحاولات الإنتاجية عموما، مما يعطي دلالة واضحة على المواصفات الفنية للكوميديا التي ستطغى في عهد السينما الناطقة، إنها كوميديا تعتمد النكتة والكوميديا اللفظية، لا كوميديا الموقف المعبر عنها بالحركة والإيماءة أو الإحساس الداخلي للمثل، أو كوميديا الحالة التي تتكامل فيها التفاصيل والمفردات من أجل خلق عالم كوميدي له منطقه الخاص والمنضبط.

الفصل الثاني

السينما الناطقة تطلق الضحكات الأولى

❑ نجيب الريحاني وعلي الكسار :

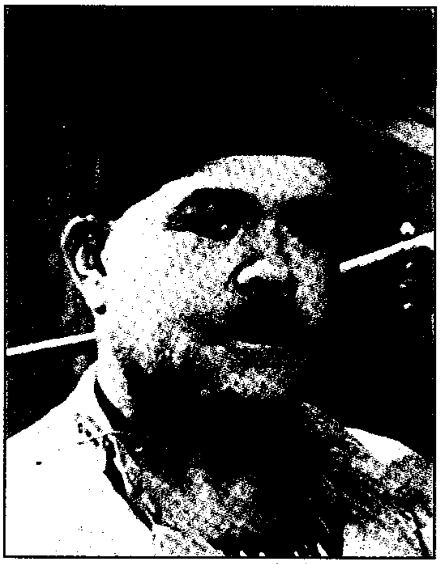
في النصف الثاني من الثلاثينيات بدأ الفيلم الكوميدي يظهر بزخم قوي وجديد في السينما المصرية التي دخلت عهد السينما الناطقة .. وقد انتقلت المنافسة التي كانت قائمة على أشدها في المسرح آنذاك بين نجيب الريحاني وعلي الكسّار، انتقلت إلى السينما. بل إن كلا منهما قد نقل شخصيته المسرحية النمطية التي عرف بها إلى السينما أيضا:



- **نجيب الريحاني**، ظهر في معظم أفلامه بشخصية (كشكش بيك) التي ابتدعها وقدمها في أكثر من (٧٧) مسرحية. عمدة كفر البلّاص الذي يعبر واقعيا عن الثراء المفاجئ الذي أصاب بعض أغنياء الريف، وخصوصاً تجار

القطن في فترة بدايات الحرب العالمية الأولى، (كشكش بيك) هو العمدة الذي يصل إلى القاهرة بعباءته المميزة، ولحيته التي تدل على حكمة وورع.. وبدلا من أن يقضي حاجة أبناء قريته، يتجه إلى الملاهي الليلية، فيفقد ماله أو يكاد .. ويعود إلى بلدته في نهاية المطاف تائبا حينا ونادما حينا آخر.

- **علي الكسّار:** بشخصية (عثمان عبد الباسط) النوبي الساذج البسيط، الذي يواجه عالم المدينة الغربي ببراءة وعفوية، فينطلق على سجيته في مدينة كالقاهرة ليغرق في تناقضات وعوالم مدينة كبرى لها نمط علاقات وسلوك.. ومن التناقض بين عوالم المدينة وبراءة وسذاجة عثمان عبد الباسط تولد كوميديا علي الكسار.



علي الكسار

مثل علي الكسار عشرات الأفلام. وكان تعاونه الأبرز مع المخرج توجو مزراحي في أفلام عديدة : (عثمان وعلي) و (سلفني ثلاثة جنيه) عام ١٩٣٩ و (ألف ليلة وليلة) و (علي بابا والأربعين حرامي) و (نور الدين والبحارة الثلاثة) وكانت انطلاقة نجيب الريحاني الأهم في السينما مع المخرج (الشاب آنذاك) نيازي مصطفى عبر فيلم (سلامة في خير) الذي أنتجه استديو مصر عام ١٩٣٧ وكان هذا أول فيلم يقوم ببطولته، بعد عدد من الاسكتشات القصيرة، وتجارب أخرى خاضها في باريس كـ (ياقوت) و (بسلامته عاوز يتجوز) وأعلن عدم رضاه عنها(٥).

وتوالت أفلام الريحاني بعد ذلك: (سي عمر) لنيازي مصطفى ١٩٤١ و(لعبة الست) و (أحمر شفايف) لولي سامح ١٩٤٦ (أبو حلموس) لإبراهيم حلمي ١٩٤٧. وكان آخر أفلامه (غزل البنات) إخراج أنور وجدي ١٩٤٩ لتغدو كلاسيكيات خالدة في السينما المصرية، تجاوزت بكثير سذاجة كوميديا علي الكسار السينمائية بنضجها وقوة أداء الريحاني فيها، وقدرتها على فهم عناصر الكوميديا الأساسية.

قدم الريحاني بأدائه التمثيلي الفريد، شخصيات حارة وغنية، حيث الكوميديا تنبع من طبيعة تكوين هذه الشخصية المتسامحة الطيبة النبيلة، في مواجهة الظرف الذي توضع فيه أولا وفي تعاملها مع مشاعرها الداخلة ثانيا.. ولعل أبرز مثال على ذلك شخصية (الأستاذ حمام) التي كانت مسك ختام مسيرته السينمائية.

يقول الناقد كمال رمزي، في معرض تحليله لمسيرة الريحاني السينمائية:

(هذه الأفلام الستة، تبين بجلاء، أسلوب نجيب الريحاني الآسر، فوجهه بملامحه الغليظة، يعبر على نحو مرهف، وبطريقة خاصة عما يدور في أعماقه من انفعالات.. ويتمكن نجيب الريحاني عادة، من أن يقنعك بمدى الأحزان المعتملة في قلبه عن طريق ابتسامة!!

ويتميز الريحاني بما يمكن أن يسميه " يقظة العواطف " فمشاعره لا تعرف البلادة. ثمة حماسة ما تجعله دائما في حالة نشاط انفعالي؛ فإحساسه بالمكان والأشخاص وحركة الآخرين، على درجة كبيرة من الرهافة)[٦].

الريحاني، الفقير الذي يتورط في انتحال شخصية له شديدة الثراء في فيلم (سي عمر) والأستاذ حمام، الذي يعي وضعه الطبقي والنفسي في قصر الباشا في فيلم (غزل البنات) بقي وبعد نحو أربعين عاما، وبرأي نيازي مصطفى الذي تعامل مع أجيال عديدة من المثلين: أهم ممثل كوميدي في السينما المصرية.

وقبل أن يرحل الريحاني بأشهر قلائل، قيم مسيرته السينمائية، وربما كان مجحفا بحق نفسه. فقد كتب في سجل الزيارات في أستوديو مصر في الثالث من آذار (مارس) :

(هل وفقت في أن أسيطر على الستار الفضي بمثل القوة التي منحتني إياها موهبتي وخبرتي في السيطرة على التمثيل المسرحي ؟!

أعتقد أنني لم أوفق تماما، وكثيرون ممن يعرفون الريحاني قد يشاطرونني هذا الشعور. ولكن ألم تنل أفلامي قسطا وافرا من النجاح ؟!

نعم إنها حازت هذا النجاح، ولكنه كان في نظري نجاحا ناقصا لأنه لم يظهر الجهود التي بذلتها من صدق العاطفة وحسن الأداء الفني.

إنني أحسست أن ضوء الستار الفضي إنما ضوء القمر: جميل لكنه بارد لا حياة فيه، ثم شاءت الظروف واجتمعنا، ولكنا ممن أخلصوا لفنهم فانسجمنا، واستحال ذلك الضوء الفني إلى شعاع منعش كله حياة، وكله حرارة. تحقق الحلم المحبب إلى نفسي .. الحلم الذي وهبته حياتي.. شعرت بأنني أنفذ بسهولة من وراء الستار فأصل إلى قلوبهم وأصيب مشاعرهم.. هذا ما جال بخاطري عند مشاهدتي لبعض مناظر فيلم " غزل البنات ")[٧].

وفي مسيرة الريحاني يبرز اسم (بديع خيري) ككاتب كوميدي مهم، ساهم في كتابة جميع أفلامه كما العديد من مسرحياته من قبل، معتمدا على إجادة اللغة الفرنسية في اقتباساته من المسرح الفرنسي.



بديــع خيــري

وهذه الأفلام هي (حواديت كشكش بيك _ ياقوت أفندي— بسلامته عايز يتجوز— سلامة في خير—سي عمر— لعبة الست— أحمر شفايف – غزل البنات)، ولا بد في هذا السياق من التنويه بدور بديع خيري، ككاتب ساهم بغزارة في تجربة الكتابة الكوميدية في السينما المصرية، منذ عهد السينما الصامتة، حين ساهم في كتابة فيلم (المندوبان) الذي أخرجه توجو مزراحي عام ١٩٣٤، وصولا إلى نهاية الستينات، حين أعاد تقديم قصة مسرحية (الدلوعة) في فيلم (دلع النبات) الذي أخرجه حسن الصيفي.

الفصل الثالث

الكوميديا تختبر أدواتها وتبحث عن أجوائها

بين بداية الأربعينيات وحتى منتصف الخمسينيات، ظلت الكوميديا السينمائية في مصر تعاني من سيطرة الفيلم الغنائي.. فقد كان الرقص والغناء هما العنصران الأبرز في صناعة الفيلم، وكان على الكوميديا أن تبحث عن حل وسط للتلاؤم والتعايش.. وهو أمر ليس صعبا، وخصوصا إزاء الكوميديا الغنائية والاستعراضية التي قدمها عدد من المخرجين آنذاك أمثال حسين فوزي وخصوصا مع زوجته نجمة الاستعراض نعيمة عاكف في أفلام (لهاليبو - فرجت - التي كان يخرجها كما نرى في (حضرة المحترم - مجلس الإدارة - دستة المناديل) و (فيروز هانم) مع الطفلة فيروز عام ١٩٥١، التي حققت حضورا كوميديا واستعراضيا مذهلا في تلك الفترة، منذ فيلم (ياسمين) الذي أخرجه أنور وجدي.

ومن هنا كان على الكوميديا بالتوازي مع الفيلم الغنائي والكوميديا الغنائية الاستعراضية، أن ترسخ لأدواتها الخاصة، وتبحث عن أجوائها التي لا ترتهن لقدرات نجم الفيلم -المطرب أو المطربة - والتي قد لا تكون في صالح الكوميديا مثلما هي لصالح الغناء ! !

❑ إسماعيل ياسين.. نجم الخمسينيات

وفي نهاية الأربعينيات وهي فترة انكفاء الكسّار ورحيل الريحاني، بدأ مونولوجسيت خفيف الظل يغزو السينما في مشاركات عابرة وأدوار صغيرة في أفلام علي الكسّار وأنور وجدي، بعد أن اكتشفه حلمي رفلة.. إلى أن أتيح له عام ١٩٤٩ أن يحصد أول بطولة سينمائية له مع المخرج سيف الدين شوكت في فيلم (الناصح)



إسماعيل ياسين

كان هذا المونولوجسيت (إسماعيل ياسين) الذي أصبح في فترة الخمسينيات نجم الفيلم الكوميدي الأول، فاكتسح السوق في كم كبير من الأفلام، وأضحى النجم الوحيد في السينما المصرية الذي ظهر في سلسلة من الأفلام التي كانت عناوينها تحمل اسمه، بدءا بـ (مغامرات إسماعيل ياسين) الذي مثله أمام شادية وكمال الشناوي وأخرجه يوسف معلوف عام ١٩٥٤، ومروراً بـ (إسماعيل ياسين في الأسطول– إسماعيل ياسين في الجيش – إسماعيل ياسين في مستشفى المجانين– إسماعيل يا سين في دمشق– إسماعيل يا سين للبيع) وانتهاء بـ (إسماعيل ياسين في السجن) الذي أخرجه حسن الصيفي عام ١٩٦٠.

لقد كان إسماعيل ياسين أيضاً، أول نجم كوميدي تقوم السينما بتصنيعه، فإذا كان نجيب الريحاني معروفا كنجم مسرحي، ينظر إلى تجربته السينمائية في النهاية

موضع شك وريبة، وإذا كان دخول علي الكسار إلى السينما محصلة لمنافسته مع نجيب الريحاني في المسرح، فإن تجربة إسماعيل ياسين المسرحية، لا تسمح له أن تفرضه على السينما بالطريقة ذاتها، ولهذا دخل إسماعيل ياسين السينما عبر مشاركات صغيرة، ثم أضحى نجما كوميديا سينمائيا، في مرحلة يمكن أن نطلق عليها: الكوميديا ترسخ أدواتها وأجواءها.

اعتمدت هذه الأفلام على كوميديا الفارس، والتعبير الكاريكاتوري الفاقع في ملامح الوجه وحركة الجسد، والأداء الصوتي الذي يظهر المشاعر والانفعالات بخشونة، وخصوصا لدى ممثل كإسماعيل ياسين، الذي كان يتمتع وجهه بقدر غير قليل من التقاطيع الغليظة: (شكل الفم،الشفاه، نظرة العينين القادرة على اختزال تعابير البلاهة والطيبة في آن معا) لكن هذه الأفلام التي لم تحمل على صعيد الفكر والمضمون ما يصمد في وجه التحليل اليوم، أضحكت ومازالت تضحك.

وفي معرضه تحليله لفيلم (إسماعيل ياسين في مستشفى المجانين) يكتب الناقد المصري الراحل سامي السلاموني، موصفا الكوميديا التي قدمها إسماعيل ياسين بطريقته الساخرة اللاذعة فيقول:

(.. فإذا تذكرنا أن هذا النوع من الكوميديا الذي كان يقدمه إسماعيل ياسين يمكن تلخيصه ببساطة أنه كوميديا " التخلف العقلي والبلاهة "- وهذا رأي شخصي جدا أتحمل مسئوليته- أدركنا على الفور حجم مأساة السينما المصرية- إحدى مآسيها العديدة إن شئنا الدقة- ومدى تخلف جمهورنا، الذي كان يضحك على أشياء كهذه، إلى حد الاندفاع نحو أي فيلم لمجرد أنه يحمل اسم هذا

"المضحك البدائي " الذي ما زال البعض يقول بجرأة إنه كان يضحك له أكثر مما يضحك للريحاني مثلا.)

ويضيف السلاموني في موضع آخر مقدما رؤيته البانورامية لمسيرة إسماعيل ياسين:

(في مجموعة الستة عشر هذه رأينا (عفريتة إسماعيل ياسين) ثم رأيناه "طرزانا " و " معروضا للبيع " ويقابل "ريا وسكينة " ثم ذهبوا به إلى كل مكان يخطر على بال: " إلى متحف الشمع " و " جنينة الحيوان " و "مستشفى المجانين" وإلى.. " دمشق " أيام الوحدة بين مصر وسورية- أنتج الفيلم عام ٥٨- وذلك بعد ما كانوا قد ذهبوا به إلى " الجيش " بعد ثورة تموز (يوليو)- تاريخ الفيلم ١٩٥٥- وكان لابد من إرضاء كل أسلحة القوات المسلحة، فذهبوا به إلى "البوليس " ثم إلى " الأسطول " ثم إلى " الطيران " وإلى " البوليس السري " ثم كانت المفارقة الطريفة أن ينتهي إلى السجن حيث كان (إسماعيل ياسين في السجن) بالفعل هو آخر أفلام هذه السلسلة ! !) [٨].

لكن ناقدا ساخرا ولاذعا آخر هو محمد الرفاعي، ينظر إلى ظاهرة إسماعيل ياسين من زاوية أخرى، ويبدو أكثر حميمية في نظرته إلى نموذج هذا الفنان الكوميدي الذي لا يمكن تجاهل أثره في تاريخ الكوميديا، سواء اتفقنا أم اختلفنا مع ما كان يقدمه، يقول محمد الرفاعي:

(وإذا كانت أعمال إسماعيل ياسين المسرحية لم تصل إلينا، فإن أعماله السينمائية مازالت أكثر قدرة على إثارة الضحك حتى الآن، وإثارة الرغبة في التحاور الدائم مع تلك المنطقة المتوهجة الجميلة، والارتداد الطفولي إلى ذلك العالم

الذي مازلنا نشتهيه في لحظات الألم والقهر والانتحار المعنوي. ومازال ذلك الرجل الطيب السانج الذي يواجه الزمن بطيبته النادرة، أو يواجه عالما جديدا ببراءة طفولية، بتلك الملامح الغريبة التي جعل منها مادة للسخرية، قادرا على إمتاعنا، وقادرا على إعادتنا إليه في كل مرة بحركاته وضحكاته، وترتعش مشاعرنا ارتعاشة أليفة لا يدركها غير إسماعيل ياسين) (٩).

وبعيداً عن محاولة إمساك العصا من المنتصف، وبمعزل عن التقييم الفني الصارم، لا بد من الاعتراف أن إسماعيل ياسين يبقى ظاهرة كوميدية شديدة الحضور في تاريخ السينما المصرية.. ظاهرة حملت لفترة طويلة من الزمن عناصر استمرارها ونجاحها الجماهيري الواسع.. وعلينا هنا ألا نستهين بالنجاح الجماهيري وأن نحاول فهم مدى تأثره بهذه الظاهرة الفنية أو تلك .. فقد وصل إسماعيل ياسين إلى قلوب الصغار قبل الكبار.. وأضحك أجيالا وأجيال، ليس في صالات السينما في الخمسينيات فحسب؛ بل استمر مع محطات التلفزيون، ثم في سوق الفيديو، وعاد بزخم أقوى مع ظهور القنوات الفضائية في تسعينيات القرن العشرين.. ومهما اختلفنا حول قيمة الكوميديا التي يقدمها، انطلاقة من طبيعة موضوعاتها مثلا، أو تقنيات الإضحاك التي تقترب من حدود التهريج في أحيان كثيرة، ولا تخلو من لمحات إنسانية مفعمة بالعذوبة في لحظات نادرة، فإن إسماعيل ياسين يبقى معبرا عن ذوق اجتماعي له مزاجه الخاص في الضحك، وهو ذوق اشتركت فيه فئات واسعة من الشعوب العربية التي ترى في الضحك القائم على خفة الظل، وتدفق الموهبة، حاجة

ملحة، بغض النظر كيف استثمرت هذه الموهبة، وفي أي أفلام، ومن دون أن يحمل هذه الأفلام في النهاية أكثر مما تحتمل اليوم.

☐ فطين عبد الوهاب .. كوميديا المخرج

الكوميديا في السينما المصرية كانت دائما وأبدا هي كوميديا الممثل، فما إن يبزغ نجم ممثل جديد، يعبر عن طبقة اجتماعية ما، أو عن مرحلة ذات مناخ اجتماعي أو سياسي معين، أو حتى شكل أداء أو كاركتر خاص، حتى تصنع الأفلام باسمه، دون أن تتغير تلك الأفلام تغيرات جوهرية كبيرة بتبدل الكاتب أو المخرج.



المخرج فطين عبد الوهاب

الاستثناء الأهم في هذا السياق بدأت تتبلور ملامحه مع المخرج فطين عبد الوهاب، الذي قدم للسينما المصرية أهم الأفلام الكوميدية في الخمسينيات والستينيات. ومن بين (٥٧) فيلما أخرجها بين عامي (١٩٤٩– ١٩٧٢) قدم فطين عبد الوهاب (٥٠) فيلما كوميديا، تنوعت فيها أسماء الممثلين وتبدلت وجوههم، وتمايزت طبيعة الأداء في عملهم، بل وحتى نوعية الأدوار التي عرفوا بها من قبل من دون أن يؤثر ذلك على المناخ الكوميدي العام في الفيلم، الذي عرف كيف يرسم خطوطه وتفاصيله بانسجام وتناسق.

تعامل فطين عبد الوهاب مع نجوم كوميديين معروفين كإسماعيل ياسين الذي أخرج له بدءا من (الآنسة حنفي) عام ١٩٥٤ سبعة أفلام. وعبد السلام النابلسي الذي

قدمه في عدد كبير من أفلامه، أبرزها (حلاق للسيدات) وفؤاد المهندس في (أرض النفاق) و (صاحب الجلالة) وأمين الهنيدي في (سبعة أيام في الجنة) وعادل إمام الذي بدأ ممثلا ثانويا، صاحب مواهب كوميدية واضحة في أفلام (أنا وهو وهي) ١٩٦٤ و (المدير الفني) ١٩٦٥ و (مراتي مدير عام) ١٩٦٦ و (كرامة زوجتي) ١٩٦٨.

وتعامل في أفلام وتجارب أخرى مع ممثلين عرفوا لسنوات طويلة في أدوار درامية أو رومانسية كـ (فاتن حمامة) التي قدمها في شخصية كوميدية فائقة الحضور عبر فيلم (الأستاذة فطمة) عام ١٩٥٢ فهي هنا محامية ناشئة، تبحث عن زبائن وتحاول إثبات كفاءتها في مجتمع لا يثق بقدرات المرأة . وفي فيلم (إشاعة حب) الذي انتج عام ١٩٦٠ قدم فطين عبد الوهاب عمر الشريف ويوسف وهبي في دورين كوميديين أيضا، حيث استطاع ببصيرته النافذة، وحسه الكوميدي القادر على اكتشاف غير المرئي في طاقات الممثل ومواهبه، أن يعكس المعادلات، ويكسر القوالب والرؤى الجاهزة في التعامل مع الممثل. فالكوميديا التي يقدمها عمر الشريف في الفيلم تنبع من الجدية الفائقة التي توظف حضوره الرومانسي في أفلام سابقة في خدمة شخصيته الكوميدية هنا، والكوميديا التي قدمها يوسف وهبي، تنبع من استخدام الأدوات نفسها التي كان يستخدمها كممثل في التراجيديات والفواجع التي كان يعشق تقديمها، لكن أسلوبيته التي تبدو على قدر من الافتعال والتصنع وتجنح نحو المبالغات الميلودرامية في أعماله السابقة، تبدو ذات أثر كوميدي واضح ونكهة كوميدية يصعب تجاهلها!!

الكوميديا لدى فطين عبد الوهاب، هي كوميديا المخرج القادر على توظيف الممثل لخدمة الأسلوبية العامة للفيلم، وهذه الأسلوبية تنطلق من قراءة مبتكرة للنص،

تستنبط حلولا كوميدية تجعل شخصية المخرج الغائبة في الظاهر، هي المحرك الحقيقي لكل عناصر الفيلم ومناخاته، ففي فيلمه الأهم (الزوجة رقم ١٣) الذي لعبت بطولته الفنانة شادية أمام رشدي أباظة عام ١٩٦٢، تتجلى كوميديا الموقف الذي يفصح عن مسارات جديدة في حبكة الفيلم، وفي تتالي الأحداث والمآزق، فضلا عن الإحساس الإخراجي الذي تنقله كاميرا حارة تستشعر حس الدعابة وظرف الحوار، وتستنبط تقنية للأداء الكوميدي لدى الممثل، فيها الكثير من الجرأة في مقاربة هذا اللون وتقديمه في أرقى حالاته.

وقد تعاون فطين عبد الوهاب مع عدد من كتاب الكوميديا الذين عبرت كتاباتهم عن روح مرحة، ومخيلة خلاقة قادرة على ابتكار المواقف الكوميدية، والحوارات الرشيقة التي تحفل بالطرافة التي تقترب من حدود السخرية في كثير من الأحيان، ولعل أبرزهم دون شك (أبو سعود الأبياري) الذي كتب عددا من أفلام إسماعيل ياسين، وأفلام أخرى كـ (حلاق للسيدات) و (الزوجة رقم ١٣) بالاشتراك مع علي الزرقاني، الذي كانت له بدوره مساهمته الكبيرة في سينما فطين عبد الوهاب من خلال أفلام مثل (الأستاذة فطمة) و(إسماعيل ياسين بوليس حربي) و(عفريت مراتي)

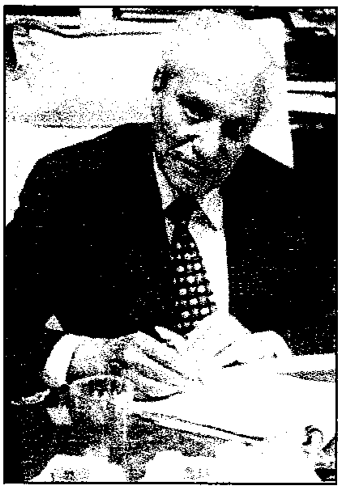
وتكمن أهمية الأبياري في كتابة الحوار على وجه الخصوص، باعتباره عنصرا مهما من عناصر الإضحاك في السينما المصرية، التي تعتمد " الإيفيه " أو النكتة اللفظية وسيلة لتصعيد الموقف الكوميدي، لذا يعتبر الأبياري بحسه الشعبي والإبداعي الذي يلتقط هذه النكتة من الشارع، من أبرع كتاب السيناريو والحوار في

السينما المصرية في الخمسينيات والستينيات. وأفلامه لازلت تضحك بمواقفها الكوميديا التي تختزل في ردود الأفعال حولها الطبيعة الشعبية المصرية، وأحيانا من خلال حوارها اللاذع وتركيباتها اللفظية البارعة.

كما تعاون فطين عبد الوهاب في الستينيات مع كاتب كوميدي مبدع آخر، قدم معه لونا من الكوميديا الراقية، ألا وهو (سعد الدين وهبة) الذي كتب ثلاثة أفلام هي (عروس النيل) ١٩٦٣و (مراتي مدير عام) ١٩٦٦ وأخيراً (أرض النفاق) ١٩٦٨، كما كتب سعد الدين وهبة سيناريو (الزوجة الثانية) الذي أخرجه صلاح أبو سيف، والذي قدم فيه ملامح من الكوميديا الشعبية ذات الطابع الريفي، إنما بحسه الواقعي الذي يصبغ الفيلم عموما. فضلا عن تعاونه مع (سيد بدير) في (نهارك سعيد) و(صاحب الجلالة) و (المدير الفني) والكاتب الساخر يوسف عوف في (أكاذيب حواء).



أبو سعود الأبياري



سعد الدين وهبة

ويمكن القول هنا، بأن فطين عبد الوهاب قد جمع في تجربته أهم كتاب الكوميديا من اتجاهات شتى، ليحقق من خلال ذلك حضورا مميزا للنص الكوميدي، الذي يظهر الإخراج قيمته الفنية الحقيقة على صعيدي الرؤية والأداء. ومن هنا كانت الكوميديا في هذه التجارب وسواها قد بدأت تبحث عن معادلها الموضوعي فنياً

وفكريا، فلم يعد الفيلم مجرد حكاية مسلية، أو سلسلة من المغامرات الحافلة بالمآزق المشوقة، بل هي مشروع فني تجعل منه الضحكة والابتسامة أقرب إلى توصيل أفكاره، وفي ظل هذا البحث بدت كوميديا الستينات باحثة عن الاجتهاد الفني والفكري دون أن تفرط بطاقاتها الضاحكة.

❑ فؤاد المهندس: رؤية جديدة

بعد غياب إسماعيل ياسين عن الساحة السينمائية نسبيا في الستينيات، كان لا بد من البحث عن نجم كوميدي جديد يرث عرش الكوميديا وشباك التذاكر، وقد اتجهت أنظار المنتجين آنذاك إلى فؤاد المهندس، الذي حقق نجاحات كوميدية مميزة في المسرح.. عبر العديد من الأعمال التي قدمها مع زوجته الفنانة شويكار، فضلا عن ظهوره بدءا من منتصف الخمسينيات بدور صديق البطل الذي يضفي جوا من المرح والفكاهة على العديد من الأفلام الرومانسية أو المأساوية كما في (بنت الجيران- الأرض الطيبة) عام ١٩٥٤ (عيون سهرانة) ١٩٥٦ و (بين الأطلال) ١٩٥٩



فؤاد المهندس وشويكار

وكما دائما فقد كان المسرح هو المنجم الحقيقي الذي استقت منه السينما مصادر الإضحاك وأعادت اكتشاف نجومه على الشاشة الفضية.. ودخل فؤاد المهندس إلى الساحة السينمائية بزخم كوميدي ملحوظ، وكان العمل الأهم الذي قدمه كنجم كوميدي

(عائلة زيزي) عام ١٩٦٣ مع المخرج فطين عبد الوهاب وقد بلغ عدد أفلام فؤاد المهندس في فترة الستينيات (٣٨) فيلما أبرزها (صاحب الجلالة) ١٩٦٣ و (أنا وهو وهي) عام ١٩٦٤ و (أرض النفاق) عام ١٩٦٨ وجميعها من إخراج فطين عبد الوهاب، و (هارب من الزواج) إخراج حسن الصيفي ١٩٦٤ و (إجازة بالعافية) إخراج نجدي حافظ ١٩٦٦ و(جناب السفيرة) مع سعاد حسني ومن إخراج نيازي مصطفى، وسواها من الأفلام الأخرى التي أظهرت الانسجام الفني بين فؤاد المهندس وشريكته في الموقف الكوميدي شويكار وخصوصا في أفلام مثل: (اعتراف زوج) و(أخطر رجل في العالم) و (شنبو في المصيدة) وهي وإن طغى حضور فؤاد المهندس فيها على مساحة حضور شويكار فإن ذلك يعود إلى مراهنة المنتجين على النجم الكوميدي الرجل أولا .. وهي ظاهرة تطرح نفسها لدى تأمل الكوميديا النسائية في السينما العربية

ولئن عبر فؤاد المهندس عن حيويته في الأداء الذي تتجلى فيه البصمات المسرحية دون أن تفسد كليا خصوصية الأداء السينمائي مقدما رؤية جديدة نوعا ما تتجاوز نموذج إسماعيل ياسين وتقنياته في الإضحاك، ولئن حققت هذه الأفلام نجاحا تجاريا ملحوظا في حينه، وخصوصا في أفلام مثل (أخطر رجل في العالم- شنبو في المصيدة) فإنها- ورغم أهمية تجربة فؤاد المهندس في سياق التأريخ للكوميديا في السينما العربية، أخفقت فنيا في أن تصنع من فؤاد المهندس ظاهرة كوميدية قادرة على الاستمرار في السينما، رغم أن ذلك كان ممكنا بكل تأكيد.

ذلك أن سيناريوهات تلك الأفلام لم توظف لخدمة فؤاد المهندس كدعامة أساسية في الفيلم، بل على العكس وظف هو لخدمتها، وقد يفوّت ذلك في الكوميديا

تحديدا، فرصة صناعة ظاهرة لا يتوارى فيها النجم بغياب مخرجي تلك الأفلام وكتابها عن الساحة.. فضلا عن ولع فؤاد المهندس المسرحي الذي جعله يعترف ذات مرة وردا على سؤال عن سبب ابتعاده عن السينما في الآونة الأخيرة:

(بصراحة أنا لا احب السينما، وهذا هو إحساسي تجاهها منذ البداية. طوال حياتي كنت أعمل في السينما من أجل المسرح. كنت آخذ ما أربحه من أعمالي السينمائي لأنفق على المسرح، وهذه الحقيقة التي لا أستطيع الآن إنكارها، الأكثر من هذا أنني لولا صداقتي مع مخرجي السينما مثل محمود وعز الدين ذو الفقار، وفطين عبد الوهاب، و نيازي مصطفى ربما كنت ابتعدت تماما عن الشاشة الكبيرة) (١٠).

وفي الفترة التي ظهر فيها فؤاد المهندس، لا ننسى تجارب كوميدية لنجوم آخرين كمحمد عوض الذي قدم في فترة الستينيات لوحدها أكثر من ثلاثين فيلما نذكر منها: (شباب طائش– سنوات الحب– جدعان حارتنا – المغامرون الثلاثة– الأصدقاء الثلاثة– شهر عسل بدون إزعاج– المساجين الثلاثة) لكن بعضها لم يعتمد على محمد عوض كنجم أول، كما إن التجربة بمجملها لم تحمل إضافة لسياق الفيلم الكوميدي العربي، فقد تخصص محمد عوض في دور الرجل الغبي أو الأبله وقدمه بكثير من الحرفية المسرحية، والتوتر الحركي الظاهر، لكن من دون أن يرقى جماهيريا إلى مستوى نجاح نموذج الرجل الساذج أو الأبله سيئ الحظ أحيانا الذي قدمه إسماعيل ياسين في أفلامه.. وتبقى تجربة محمد عوض المسرحية أهم من تجربته السينمائية التي وقعت في التكرار النمطي المحدود الذي لم يضف كثيرا!

❑ الكوميديا السورية والثنائي دريد ونهاد

وفي الستينيات أيضا ظهر في سورية الثنائي نهاد قلعي ودريد لحام، وبدخولهما إلى السينما بعد لقائهما الأول في التلفزيون، بدأت عجلة الفيلم الكوميدي السوري بالدوران، بعد أن كونا أول ثنائي كوميدي في الوطن العربي، وأصبحا يوقعان أعمالهما باسم (دريد ونهاد).

(عقد اللولو) الذي أخرجه يوسف معلوف، وأنتجته شركة سيريا فيلم عام ١٩٦٤ كان أول أفلامهما، وهو بالأصل اسكتش مسرحي غنائي كان قد قدمه دريد ونهاد على أحد مسارح دمشق قبلا.. وكان بداية معقولة للفيلم الكوميدي السوري، لم يقيض لها التطور النوعي وإن قيض لها انتشارا جماهيريا كاسحا، جعل أفلام دريد ونهاد تتوالى بين منتصف الستينيات ونهاية السبعينيات ليصل عددها إلى أكثر من (٢٥) فيلما احتشد لها عدد كبير من مخرجي السينما المصرية وأحيانا اللبنانية:

يوسف معلوف في (لقاء في تدمر- المليونيرة- الصعاليك) سيف الدين شوكت في (غرام في استانبول) ١٩٦٧ عاطف سالم في (خياط للسيدات) عام ١٩٦٩ حسن الصيفي في (الصديقان) عام ١٩٧٠ حلمي رفلة في (الرجل المناسب) عام ١٩٧٠ بالإضافة إلى فيلمين اضطلع بإخراجهما مخرجان سوريان: (غوار جيمس بوند) الذي أخرجه نبيل المالح عام ١٩٧٤ و (صح النوم) الذي أخرجه خلدون المالح عام ١٩٧٥ عن مسلسل تلفزيوني شهير لدريد ونهاد يحمل الاسم نفسه.

وقد شارك دريد ونهاد أفلامهما الكوميدية نخبة من نجوم السينما المصرية والمطربين اللبنانين، كالمطربة صباح التي شاركتهما بطولة أول أفلامهما (عقد اللولو)

مع المطرب السوري فهد بلان، والمطربة المعتزلة شادية التي شاركتهما بطولة فيلم (خياط للسيدات) والفنانة ناديا لطفي، نجلاء فتحي، مريم فخر الدين، فريد شوقي، كمال الشناوي، نيللي وسواهم.



دريد ونهاد في لقطة من فيلم (اللص الظريف)

وقد كان فيلم (عندما تغيب الزوجات) الذي أخرجه اللبناني محمد سلمان عام ١٩٧٨ آخر الأفلام المشتركة للثنائي دريد ونهاد، التي نسجت قصصها من العلاقات الدرامية المثيرة للثنائي الكوميدي.. بأبعادها الإنسانية التي تتميز بالبساطة والظرف والقدرة على الخروج من المآزق بعد سلسلة من المغامرات الشيقة.

لم تخرج هذه الأفلام عن الصورة السائدة للفيلم الكوميدي في تلك الفترة، باستثناء فارق بسيط، فالحبكة الكوميدية هنا تعتمد على مغامرات ومقالب الثنائي الكوميدي لا النجم الأوحد الذي يتحول معظم الممثلين من حوله إلى مجموعة من السنيدة.. وربما أشاع هذا قدرا من الحيوية في بناء الأحداث وفي توليد المفارقات الكوميدية التي تمضي بحبكة الفيلم في مسارات ثنائية لكل منهما تفرعاتها ونقاط التقائها وافتراقها، وغالبا ما كانت نقاط الافتراق والالتقاء تلك تلعب على الوتر الإنساني الذي يغني تلك الكوميديا بلحظة تأمل تمتزج فيها السعادة بالحزن في النهاية.

ورغم ما حققته هذه الأفلام من جماهيرية لصانعيها، فقد أعلن نهاد قلعي ودريد لحام غير مرة مآخذهما الكبيرة على هذه الأفلام التي لم يفهم مخرجو السينما المصرية روح النكتة الشعبية السورية فيها، ولهث المخرجون خلالها وراء الربح السريع في ظل غياب تقاليد راسخة لصناعة السينما في سورية،وربما كان فيلم (اللص الظريف) الذي أخرجه يوسف عيسى عام ١٩٦٨ بمضمونه الإنساني الهادف ونزوعه إلى النقد الاجتماعي أفضل هذه الأفلام التي ينبغي ألا نغفل في النهاية أنها كانت تجربة تسعى لصناعة مناخها الاحترافي في سياق تاريخ السينما السورية، فقد توفر لهذه الأفلام منتجون ونجوم وجمهور يتابعها في الصالات، ويستعيد ذكرياته معها حين يعاد بثها في الفضائيات، شأنها في ذلك شأن تجارب كوميدية عديدة في السينما العربية.

وهاهو الفنان نهاد قلعي كاتب هذه الأفلام سيدافع في حوار أجري معه قبيل رحيله عن هذه الأعمال التي ارتبطت في تقييم الكثير من النقاد باعتبارها " تهريجا " فيقول:

(هناك من يقول عن أفلامنا إنها فترة تهريج .. لكنني أرى أنها لم تكن كذلك.صحيح لأنها لم تكن في مستوى طموحنا، لكن لا أعتبرها تهريجا ولا يوجد فيلم إلا وفيه هدف جميل. أفلامنا لم تسئ لذوق الجمهور، ولا لبيئتنا ولا لشخصيتنا. كانت فترة يجوز أنه لم يكن من المناسب أن نعمل فيها بالسينما، لكن كنا نحاول بقدر الإمكان أن نقترب من بيئتنا.. وكان من غير المعقول ألا نعمل في السينما، لأن جمهورها كان يختلف عن جمهور التلفزيون) [١١].

❑ السينما اللبنانية: مأساة وملهاة!

وفي استقرائنا لملامح وتاريخ الفيلم الكوميدي العربي، لا بد من الإشارة إلى السينما اللبنانية التي شهدت فورتها الإنتاجية الأبرز بين نهاية الخمسينيات ونهاية الستينيات، وخصوصا بعد هجرة أقطاب السينما المصرية للعمل في بيروت. فبين عامي (١٩٥٨- ١٩٦٥) أنتج أكثر من تسعين فيلما.

ويقيم الباحث لوسيين الخوري، نوعية الأفلام التي أنتجت في الفترة المذكورة قائلا:

(أما بخصوص نوعية الأفلام التي أنتجت فأغلبها هي عبارة عن قصص تمتزج فيها المأساة بالملهاة، بالإضافة إلى القصص الكوميدية الغنائية التي يمثلها نجوم الرقص والغناء، مثل: صباح، وسميرة توفيق، وإحسان صادق، ونزهة يونس، وفهد بلان) [١٢].



شوشو ... نجم الكوميديا اللبنانيــة

ومن أشهر الأفلام الكوميدية التي ظهرت في هذه الفترة، وأكثرها تعبيرا عن شخصية النجم الكوميدي المتعارف عليها في السينما العربية، سلسلة الأفلام التي أنتجت للمسرحي اللبناني شوشو كفيلم (شوشو والمليون) الذي أخرجه أنطوان ريمي عام ١٩٦٣، مستفيدا من نشاط شوشو المسرحي الذي ازدهر حتى مطلع السبعينيات وشكل ظاهرة هامة في لبنان، وبعد

ثلاث سنوات على إنتاج الفيلم المذكور سيعود المخرج محمد سلمان، الذي كان أحد أغزر المخرجين إنتاجا في تلك الفترة، لتقديم شوشو في فيلم كوميدي آخر حمل عنوان (مغامرات شوشو) وشارك في بطولته: (نزهة يونس— سميرة بارودي— سمير معلوف — مارسيل مارينا) ناسجا على نجاح شوشو المسرحي، ومحاولا إعادة اكتشاف طاقاته الكوميدية عبر الشاشة الفضية وهي السمة التي تكررت مع عدد غير قليل من نجوم الفيلم الكوميدي العربي.

وبسبب ازدهار الحركة الغنائية اللبنانية التي بدأت تفرز نجومها الكبار ابتداء من نهاية الخمسينيات و مطلع الستينيات، فقد اعتمدت الكوميديا هنا، على استلهام التجربة المصرية التي اعتمدت في كثير من نماذجها (وأشهرها على الإطلاق غزل البنات) على التوليفة الغنائية الكوميدية التي تمزج بين نشوة الضحك ونشوة الطرب.. وهكذا فقد قدم أنطوان ريمي في فيلمه (للنساء فقط) عام ١٩٦٦ كوميديا غنائية خفيفة تنتمي إلى هذا اللون، وقبل ذلك شهد عام ١٩٦٥، ظهور الفيلم الغنائي الكوميدي الأبرز (بياع الخواتم) الذي كتبه الأخوان رحباني، ولعبت بطولته السيدة فيروز إلى جانب نصري شمس الدين وفيلمون وهبي، وأخرجه المخرج المصري يوسف شاهين.

فرغم الثوب الاستعراضي الجميل، فإن الفيلم ينبض بالروح الكوميدية في تفاصيله وأجوائه وحتى بناء بعض شخصياته، كشخصية (المختار) التي أداها باقتدار الراحل نصري شمس الدين، والتي تخترع باستمرار أمجادا وهمية وحكايات يبدو الكذب فيها جزءا من حماسة انفعالية تريد أن تجعل من (راجح) الخطر الذي يهدد الضيعة، مصدر قوة وبطولة لهذا المختار، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصيتي " سبع "

و" مخول " وهما شخصيتان كوميديتان نمطيتان، سبق للرحابنة أن قدموهما في مسرحياتهم واسكتشاتهم الإذاعية.



فيلمون وهبي وهدى في (بياع الخواتم)

وإذا كان فيلمون وهبي يملأ الفيلم بحضوره الكوميدي الأخاذ، وبعفويته الساحرة، فإن الفيلم يبدو في بنيته الدرامية وطريقة معالجة موضوعه أقرب إلى الكوميديا الغنائية، وهو يحفل بالعديد من المشاهد الكوميدية الصرفة، كمشهد (الشجار بالماء) الذي يعتمد كوميديا حركية تذكرنا على نحو أو آخر بحركية شارلي شابلن والكوميديات الصامتة، حيث أجاد يوسف شاهين بناءها وتصعيدها إخراجيا ضمن الحيز المتاح لسينوغرافيا القرية التي بنيت ضمن منظور فني خاص، يبدو فيه الديكور واقعيا وشرطيا في آن معا، يتأرجح في الحد الفاصل بين عالم الحلم، وعالم الواقع.

❑ سينما دول المغرب العربي

وفي فترة الستينيات، وهي الفترة التي ظهرت فيها سينما دول المعرب العربي عموما بدأت المحاولات السينمائية الأولى تبحث عن خصوصيتها الاجتماعية والفنية و(**كانت الأفلام المغربية الأولى أصداء القومية والثورة العامة ضد الاستعمار**

والاحتلال والقهر الأجنبي)(١٣). إلا أن هذا لم يمنع من ظهور الأفلام الأولى الكوميدية الطابع؛ بل أن السينما الجزائرية قدمت أول شخصية كوميدية نمطية، من خلال فيلم (حسن طيرو) الذي كتب له السيناريو وأخرجه محمد الأخضر حامينة عن مسرحية للكوميديان الجزائري المعروف (رويشد) وأنتج عام ١٩٦٨، ولعب بطولته إلى جانب رويشد في دور " حسن " كل من: (كلثوم، حسن الحساني، العربي زكال، مصطفى كاتب)

يحكي الفيلم الذي عرض في مهرجان السينما العربية بباريس عام ١٩٩٤، قصة الموظف البسيط " حسن " الذي يجد نفسه وسط الحركة الثورية، ويحاول أن يظل بعيدا عن الأحداث، ولكن الأحداث تجرفه، ويتورط في مجرياتها، فيصبح حسن طيرو : " حسن الإرهابي ".

يقول الفنان رويشد حول هذه الشخصية:

(حسن شخصية جزائرية بسيطة وضاحكة، تأخذ الحياة ببساطة وسخرية، ولكن الضحك الذي يحمل في الوقت نفسه دلالات صارخة وكثيرة الجدية، وفي الفيلم الأول (حسن تارو)(١٤).



رويشد ... نجم الكوميديا الجزائرية

تظهر شخصية " حسن " في شكل إنسان يحب العيش الهنيء، ولا يرغب في أن تكون له مشاكل من أي نوع. إنه يحيا في مجتمع يخوض الثورة المسلحة ضد

الاستعمار الفرنسي، ولكنه لا يؤمن بالعنف، ولا يحب أن يختلط بالثوار، ولكنه في النهاية لا يستطيع إلا أن يتأثر بمحيطه، فيتورط في إخفاء أحد الثوار، ويتم اكتشاف هذه " الجريمة " من قبل السلطات الاستعمارية، ويتم اقتياده إلى المخفر على أساس أنه قائد عسكري، ويضطر تحت التعذيب إلى الاعتراف، ولكن الاعتراف بماذا وهو يجهل كل شيء عن تحركات الكفاح المسلح. لذا يضطر حسن، أن يعترف بأحداث خيالية، وأشخاص خياليين لا علاقة لهم بالواقع المعاش)[١٥].

وقد استمر الفنان الجزائري رويشد مع هذه الشخصية الكوميدية في السينما، فقدم في الثمانينيات فيلم (حسن تاكسي) وفي مطلع التسعينيات فيلم (حسن النية) إخراج الغوثي بن ددوش.

الفصل الرابع

كوميديا السبعينيات: البطل الفردي وعلاقة مختلفة مع الجمهور

ربما كانت فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، فترة تحول هامة في تاريخ الكوميديا السينمائية، فإذا اعتبرنا أن الكوميديا في مصر وبعض البلدان العربية الأخرى التي حققت إنتاجا سينمائيا بشكل أو بآخر، قد أطلقت الضحكات الأولى بين ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، حيث أصبح الفيلم الكوميدي لونا من ألوان السينما الميالة إلى الغنائية، وإذا كانت هذه الكوميديا قد قدمتْ في فترتي الخمسينيات والستينيات تجارب يخضع بعضها لاجتهادات صانعيها ونجومها، أو لاكتشافاتهم المتأثرة بالأجواء المسرحية، أو لمدى ثقافة وموهبة كل منهم على حدة، فإن الكوميديا بعد ذلك أصبحت أكثر تلازما في صلتها وتماسها مع الواقع الاجتماعي والسياسي، لقد دخلت الكوميديا مرحلة الوعي ليس بالمعنى الفني، فهذا كان متوفرا في بعض التجارب الرائدة، بل بالمعنى الاجتماعي والسياسي.

ولا أستخدم تعبير " الوعي " هنا، باعتباره حكم قيمة لصالح أفلام هذه المرحلة أو ما تلاها، فأن تعي دورك أو إمكاناتك، لا يعني بالضرورة أن تستخدمها أو

توظفها في السياق الصحيح، بل تقدم مؤشرا وحسب لمدى ارتباطك وحماسك للأفكار والقيم التي ستؤمن بها، أو تعبر عنها مغازلة لفئة اجتماعية أو ظرف سياسي ما. وفي هذا السياق يبدو الحديث عن ظاهرة كوميديا عادل إمام مفهوما ومبررا، إذ يمثل عادل نموذجا لكوميديا الممثل، الذي يعبر عن تحولات اجتماعية تمتلك رصيدا كبيرا في الشارع، لا بد من الاعتراف بتأثيره، بغض النظر عن مدى قناعتنا بهذه التحولات أو رفضنا لها.

❑ عادل إمام والتحولات الاجتماعية



عادل إمام بطلاً سينمائياً

لقد بدأ عادل إمام حياته السينمائية من خلال أدوار صغيرة في أفلام فطين عبد الوهاب ونيازي مصطفى، وكانت مشاركته السينمائية الأولى عام ١٩٦٤ بدور صغير في فيلم (أنا وهو وهي) مع المخرج فطين عبد الوهاب، وعبر أكثر من خمسين فيلما شارك فيها بين منتصف الستينيات ومنتصف السبعينيات، حقق عادل إمام حضورا معقولا حين كان يقوم بأدوار كتلك التي تخصص بها الفنان عبد السلام النابلسي أو الفنان عبد المنعم إبراهيم، فهو الممثل الثاني، صديق البطل، أو تابعه، أو رجل أعماله، الذي يخلق أكثر موهبة كوميديا من البطل نفسه، وخصوصا إذا كان الفيلم غنائيا والبطل بالتالي مطربا!!

ظهر عادل إمام في هكذا نوع من الأدوار في أفلام عديدة مثل (حواء والقرد) إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٦٨ (عفريت مراتي) و (نص ساعة جواز) و (سبعة أيام في الجنة) إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٩، (حكاية ثلاث بنات) إخراج محمود ذو الفقار عام ١٩٦٩، ورغم تحسن نوعية الأدوار التي كانت تمنح لعادل إمام بعد ذلك، وخصوصا في أفلام مثل (البحث عن الفضيحة) و (المحفظة معايا) فإن فيلم (رجب فوق صفيح ساخن) الذي أخرجه أحمد فؤاد عام ١٩٧٩، هو الذي كرس عادل إمام نجما كوميديا، تكتب له السيناريوهات، وتحقق أفلامه أعلى الإيرادات.

إن صعود أي ممثل نحو النجومية، ليس تعبيرا عن ظاهرة أو تحولات اجتماعية بالضرورة، فقد يأتي ذلك نتيجة اكتشاف مخرج أو منتج مغامر لطاقاته، والمراهنة عليها، وقد يأتي ذلك نتيجة طبيعية لاجتهاد الممثل وتطور أدواته.. لكن عادل إمام في صعوده نحو النجومية قد جمع كل ذلك، واستطاع أن يكون تعبيرا عن مرحلة، أصبحت حاجة الناس للضحك ممزوجة في الوقت نفسه بحاجتهم للبطل الذي يحقق الحل الفردي، يتلاعب و يتورط لكنه يدين المجتمع ووحوش الفساد، ويحقق أمنية الفرد الذي تطحنه دوامة الاستهلاك وفساد القيم، في أن يثبت وجوده، وينتزع ابتسامته، ولو على الشاشة ويعبر عن قدرته الفائقة على المقاومة الشرسة وفن البقاء، دون حساسية عالية لمعيار القيم. ومن هنا فإن عادل إمام لم يكرس نفسه للعمل الكوميدي في السينما كما فعل في المسرح، فقدم إلى جانب كم كبير من الأفلام الكوميدية التي شهدت بموهبته التمثيلية كـ (أذكياء ولكن أغبياء) عام ١٩٨٠ إخراج نيازي مصطفى و(المتسول) إخراج أحمد السبعاوي عام ١٩٨٣ و(الهلفوت) إخراج

سمير سيف عام ١٩٨٥ ، قدم كذلك أفلام العنف والمغامرة والمطاردات المغلفة بالبعد الاجتماعي والسياسي إلى حد ما ، كـ (النمر والأنثى) و(المشبوه) و(مين فينا الحرامي) و(مسجل خطر) وسواها من الأعمال التي جسد فيها عادل إمام شخصية البطل الذي يبحث عن الحل الفردي كما أسلفنا ، في مجتمع يعيش قيم الانفتاح الذي يطحن فيه الشريف ، ويكبر اللصوص بثرواتهم ونفوذهم الذي سيتعرض للاهتزاز أو الابتزاز على يد البطل ! !

ولئن استهوت عادل إمام القضايا الكبيرة في فترة التسعينيات ، حيث أراد أن يبحث عن بعد سياسي أعمق لأفلامه كما في (اللعب مع الكبار) ١٩٩١ و (الإرهاب والكباب) ١٩٩٢ و (المنسي) ١٩٣٣ وجميعها من إخراج شريف عرفة ، و(الإرهابي) إخراج نادر جلال عام ١٩٩٤ ، فإن الكوميديا لم تكن حاضرة بقوة وفنية في كل هذه التجارب ، فبينما نرى معالجة وأداء كوميديين ظاهري الأثر والحضور في فيلم (الإرهاب والكباب) الذي كتبه بحرفية عالية السيناريست وحيد حامد؛ فإن المباشرة والترميز الفج الذي يجرد الفيلم الكوميدي من حيويته تطغى على معظم الأفلام الأخرى .. لكن عادل إمام سيعود إلى الكوميديا الخالصة في فيلمه (بخيت وعديلة) عام ١٩٩٥ الذي كتبه لينين الرملي وأخرجه نادر جلال ، ليجدد إيمانه برسالة الضحك .. التي رفعته إلى مصاف النجوم وليكون مع الفنانة شيرين ثنائيا كوميديا في فيلمين تاليين.. متمسكا بشخصية الشاب البسيط المتشرد (بخيت) ضمن قالب من المغامرات الكوميدية الفاقعة !

ومما لاشك فيه أن عادل إمام ظاهرة تفرض نفسها بقوة في السينما المصرية، وفي مسار الفيلم الكوميدي العربي أيضا، يقول الناقد العراقي عباس إبراهيم فاضل إبراهيم:

(كوميديا عادل إمام كوميديا هابطة ومبتذلة، لكن نجاحه الذي يصل إلى حد الظاهرة يثير التساؤل والحيرة، فهو رمز لانحدار السينما المصرية اليوم)[١٦].

وثمة من يتجاوز حالة التساؤل والحيرة هذه ويعمد إلى الاجتهاد في تفسير نجاح هذه " الظاهرة " وفي إبداء رأي نقدي واضح وجريء، كالناقد السينمائي المعروف علي أبو شادي، الذي يقول:

(عادل إمام ظاهرة معقدة كفعل ورد فعل، ولو كان قد ظهر في زمن آخر، وفترة ثانية، لما أمكنه النجاح على الإطلاق بهذه القدرات، ودليل نجاحه يأتي لسبب وحيد، هو قدرته على التعبير عن عدد كبير من الصامتين. ونتساءل لماذا نجح عادل إمام في السبعينيات بينما ظل / ١٣ / سنة كومبارس، إلا إذا كان هناك شيء ما قد تغير وانه أدرك هذا التغيير فأصبح يحرك الناس نحوه.

إذن ظاهرة عادل أمام ظاهرة لا ترتكز على مبادئ فنية بالدرجة الأولى، ومع ذلك بإمكانه أن ينجز قواعد يسير عليها الناس من ورائه بالسلب أو الإيجاب)[١٧].

❑ ثلاثي أضواء المسرح

مع عادل إمام، وأحيانا قبله بقليل، ظهر ممثلون كوميديون عديدون، قاموا ببطولة أفلام مشتركة قبل أن ينفرد كل منهم ببطولات مطلقة ، وإذا كان ثلاثي



سمير غانم



جورج سيدهم

أضواء الذي كان يضم كلا من الممثلين: الضيف أحمد، وجورج سيدهم، وسمير غانم، قد بدؤوا العمل في السينما منذ الستينيات إلا ومشاركات عابرة، قدموا فيها اسكتشات غنائية فكاهية في الغالب، كأفلام (٣٠ يوم في السجن– الزواج على الطريقة الحديثة) ولم تتح لهم فرصة القيام ببطولة فيلم يحمل اسهم كثلاثي كوميدي، إلا مطلع السبعينيات من خلال فيلم (لسنا ملائكة) الذي أخرجه محمود فريد عام ١٩٧٠ إلا أنه لم يقيض لهم النجاح والاستمرار معا، وإن كان سمير غانم سيتمكن من أن يحقق تواجدا سينمائيا خاصا به أحيانا، إذا شارك في فترة السبعينات لوحدها في اكثر من خمسين فيلما، معظمها كوميدي مثل (ملوك الضحك – غراميات عازب– مجانين بالوراثة – فيفا زلاطا – البعض يذهب للمأذون مرتين) من دون أن تتاح له حتى اليوم فرصة صناعة فيلم كوميدي متكامل العناصر، أو متميز الرؤية والهدف.

❑ أسماء كبيرة وتجارب متواضعة!



يونس شلبي



سعيد صالح

ولا ننسى كذلك سعيد صالح ويونس شلبي، اللذين برزا مع عادل إمام في مسرحية (مدرسة المشاغبين) التي كانت جواز مرور جيل الكوميديا في السبعينيات إلى السينما، وقد قدم

هؤلاء حتى في السنوات الأخيرة، أفلاما كوميدية متواضعة المستوى، بل هي أقرب إلى أفلام المقاولات التي تصنع لإبراز قدرة النجم على الإضحاك مع حشد من " السنيدّة " وقصص مفبركة، تجعل من السهل على ممثل أن يحاول أن يطبع الفيلم بطابع أدائه الكوميدي الخاص، وربما كانت تلك إحدى عيوب الكوميدي في تلك الفترة، فالحضور الكوميدي يعتمد على قدرات النجم، أو مجموعة النجوم وأدائهم، لا على قوة الحبكة الكوميدية، أو خصوصية الرؤية الإخراجية التي تجعل من الفيلم فكرة، نصا وأداء، يسير باتجاه هدف محدد وواضح.



محمد صبحي

ويمكننا أن نشير أيضا إلى تجربة الممثل الكوميدي محمد صبحي السينمائية، التي انطلقت في النصف الثاني من السبعينيات، حين أسند له المخرج نيازي مصطفى، دور البطولة في الفيلم الكوميدي (أنكل زيرو حبيبي) الذي أنتج عام ١٩٧٧، ثم تكررت أدوار البطولة في فترة السبعينيات وما تلاها، عبر أفلام مثل (علي بيه مظهر) و(هنا القاهرة) و(العميل رقم ١٣) والتي حاول فيها محمد صبحي تحقيق نجاح جماهيري كالذي حققه في المسرح وما يزال.. إلا أن التجربة لم تكلل بالنجاح، فقد قدم محمد صبحي دور النصاب الظريف في (علي بيه مظهر) ودور عميل المخابرات الفاشل أو " المنحوس " في فيلم (العميل رقم ١٣) إلا أن من يراقب أداء محمد صبحي لهاتين الشخصيتين المختلفتين، يدرك أن هناك نمطية في الأداء تسيطر وتطغى لتغرق في آلية متشابهة في الأداء الحركي والمعالجة الكوميدية لم يستطع أن يقدم مبرراته الفنية التي تؤهله للاستمرار على الشاشة الكبيرة، مثلما هو الحال على المسرح.

وإلى ذلك، فقد افتقدنا هنا وجود ممثلين كوميديين مساعدين يتمتعون بالموهبة وخفة الظل وقوة الحضور، كما في أفلام الخمسينيات والستينيات، التي كان حضور ممثلين فيها بحجم: عبد السلام النابلسي- عبد المنعم إبراهيم - عبد الفتاح القصري - حسن فايق- بشارة واكيم- شرفنطح- رياض القصبجي، كان حضور هؤلاء، يخلق مباراة في الأداء الكوميدي المتكافئ، مع البطل ومن دونه أحيانا.. فضلا عن حضور عنصر نسائي كان له مساهمته الفاعلة في الارتقاء بحالة الكوميديا عبر حوار فني متكافئ أمام الكاميرا كزينات صدقي وماري منيب ووداد حمدي، وهن ممثلات لا يمكن تجاهلهن في تاريخ الكوميديا السينمائية العربية، وإن كن- كما معظم نساء الكوميديا- لم يستطعن أن يطبعن تاريخ الكوميديا بطابعهن أو يؤثرن في مساره.

ونعود إلى أفلام السبعينيات حيث نجد- كما أسلفنا - في أفلام هذه الفترة، غياب ظاهرة الممثل الكوميدي المساعد الذي يرقى إلى مستوى هؤلاء، إن من الرجال أو من النساء، رغم مشاركات محدودة لنبيلة السيد ووداد حمدي وسهير البابلي في أفلام قليلة مما جعل الفيلم يدور في فلك النجم الأوحد، وحتى عندما يجتمع أكثر من نجم كوميدي في الفيلم الواحد، فإن النتيجة لم تكن بالضرورة لصالح حالة تكامل عناصر الفيلم أو خلق مباراة فنية في الأداء فسمير غانم وسعيد صالح ويونس شلبي يظهرون - على سبيل المثال لا الحصر- في فيلم (الأغبياء الثلاثة) الذي أخرجه حسن الصيفي في مطلع التسعينيات، ليقدموا فيلم مقاولات تختلط فيه الكوميديا بالتهريج والابتذال، دون تحقيق أي إضافة إلى الأفلام الأخرى التي يظهر فيها كل منهم بطلا بمفرده وحوله مجموعة من المثلين المغمورين الذين لا

حضور كوميديا لهم، كما حدث مع سمير غانم في بطولته لفيلم (النصاب والكلب) عام (١٩٩٠) وسعيد صالح في فيلم (خميس يغزو القاهرة) الذي انتج في العام نفسه، أخرجه سيد سيف، ناسجا على تيمة الريفي الذي يواجه عالم المدينة الشرس بطيبته وبراءته، إنما من دون إضافات تذكر لهذا الموضوع !

❑ سورية ولبنان : كوميديا بلا ملامح !

ولا تبدو الصورة أفضل حالا في سورية ولبنان في السبعينات ففي سورية ظهر مع دريد لحام ونهاد قلعي نجوم قدموا ألوانا من الكوميديا الشعبية في المسرح والتلفزيون قبل دخولهم إلى السينما، كرفيق السبيعي، ومحمود جبر، وزياد مولوي. وقد جاء عملهم في السينما في فترة فورة إنتاج القطاع الخاص السينمائي في السبعينيات هزيمة قاسية، تمخضت عن أفلام لا تحمل من مواصفات الكوميديا إلا السعي نحو الإضحاك، ومحاولة بلوغه بأي سبيل.. فالقصص مفبركة ومباشرة، تحتمل أي حشو، ولا تتأثر بنيتها بإضافة أي خط درامي أو حذفه.. والإخراج يسير على المنوال نفسه مع رغبة إنتاجية جارفة برفع سخونة المشهد بأي طريقة.

أفلام كثيرة من قبيل: (شروال وميني جوب) و (ساعي البريد) إخراج سمير الغصيني، و (النصابون الخمسة) إخراج نجدي حافظ، و (مقلب حب) إخراج يوسف معلوف، لا يملك أصحابها إلا الاعتذار عنها، أو التعامل معها كتجربة لم يقيض لها أن تقدم أية إضافة فنية على أي صعيد، بل كانت أمينة في صورتها النهائية ونتائجها للظروف المرتجلة واللاهثة نحو الربح التي رافقت إنتاجها، مؤكدة أن



محمود جبر مع عبد المنعم إبراهيم ومحمد رضا في « حسناء وأربعة عيون »

الفيلم الكوميدي الجيد، هو نتاج تضافر عناصر فنية كثيرة، يؤدي غياب أحدها إلى فقدان التوازن الكامل في بنية الفيلم ككل .. فما بالك عندما تغيب مجموعة عناصر مجتمعة.

وها هو النجم الكوميدي السوري محمود جبر، الذي شارك في عدد من هذه الأفلام، كـ (حسناء وأربع عيون) و(ساعي البريد) و(مقلب حب) و(قطط شارع الحمراء) و(جسر الأشرار) و(صيد الرجال) وسواها، يتحدث عن تجربته السينمائية فيما بعد فيقول:

(عملت في أفلام كثيرة عندما ظهرت السينما بزخم قوي في السبعينات، أردت أن أخوض التجربة، والآن أرى أنها لم تكن تجربة سليمة، لأن أسس

السينما الناجحة كانت غائبة عنها. السيناريو كان يأتي من مصر، وهنا يتم تغيير الحوار، وكانت الأساليب الارتجالية سائدة فيها لجذب المراهقين، مما يعني أننا كنا نلبس ثوبا، غير ثوبنا لأن الأفلام لم تكتب لنا)(١٨).

وفي لبنان حمل اندلاع الحرب الأهلية في منتصف السبعينيات من القرن العشرين، تغييرات واضحة على الخارطة السينمائية التي كانت مرشحة على الصعيد الإنتاج على الأقل لأن تكون اكثر حيوية واستقطابا .. وإذا كان بعض السينمائيين قد انحاز للتعبير عن معطيات هذه الحرب، وتحليل أسبابها من خلال دراسة معمقة لجذور المشكلات الاجتماعية التي يعانيها لبنان.. أو أن بعضهم قد وجد في " عنف " هذه الحرب، وسيلة لمحاكاة عنف سينمائي من نوع آخر؛ فإن بعضهم الآخر قد وجد الفرصة سانحة، وربما مناسبة، لركوب موجة تجارية الهدف والأداء، تقارب الكوميديا بشكل مسف.. ومن هؤلاء المخرج اللبناني سمير الغصيني، الذي ساهم في أفلام السبعينيات الهابطة في سورية.

ويلخص الناقد محمد سويد أعمال المخرج المذكور، التي كان فيلم (حسناء وعمالقة) أولى مقدماتها فيقول:

(مغامرات، استعراضات غنائية، إثارة جنسية، خطف نساء جميلات، مواقف فكاهية، تهريج قد يتحول فجأة إلى كوميديا سوداء. ولكل فيلم نجم بارز أو حشد نجوم وضيوف شرف لبنانيون، أو أتراك يونانيون، أو عرب من

سورية ومصر. كل ممثل يتحدث بلهجة بيئته، طبقا للحوار الذي كتبه الغصيني بنفسه أحيانا)[١٩].

وعلى العموم فقد برزت أفلام الأكشن والحركة كنوعية طاغية في هذه الموجة، وإن لم تكن نقية فقد اختلطت بالكوميديا بصورها وألوانها المختلفة تارة، وبالميلودراما تارة أخرى. وهكذا غابت الكوميديا في سينما الحرب في لبنان السبعينيات والثمانينيات، فالحاجة الدائمة إلى الضحك والابتسامة توارت أمام واقع اجتماعي وسياسي عبثي يسمم الحياة كلها، فلا ينفع أمام مآسيه اليومية حتى مبدأ (شر البلية ما يضحك) وليس غريبا أيضا أن تغيب قبل ذلك السينما الجيدة التي كان يمكن أن تحيا، والآفاق التي يمكن أن تفتح الطريق إليها أيضا!!

الفصل الخامس

كوميديا الثمانينيات: الفانتازيا والهجاء و الكوميديا السوداء

❑ فانتازيا رأفت الميهي !

وربما حملت فترة الثمانينيات نماذج سينمائية أكثر نضجا وتماسكا، بعد أن تقلص هذا الركام الهائل من الأعمال السينمائية التي لم تنجح حتى في تحقيق حضور مستمر في الصالات، فضلا عن ظهور أسماء جديدة حاولت تقديم الجديد والمغاير.



المخرج رأفت الميهي

ولعل أبرز هذه الأسماء المخرج رأفت الميهي، الذي تحول من كتابة السيناريو إلى الإخراج، وقدم أولى تجاربه الإخراجية في مطلع الثمانينات، فيلم (عيون لا تنام) ١٩٨١، الذي اقترب فيه من الواقعية الشعرية بأسلوب خاص. إلا أن فيلمه الثاني (الأفوكاتو) الذي لعب بطولته نجم الكوميديا عادل إمام، وأنتج عام ١٩٨٤، شهد بداية رحلة رأفت الميهي مع

الفانتازيا السينمائية التي تضج بالروح الكوميدية الغرائبية. من دون أن تقطع الصلة بإسقاطاتها الواقعية المسار والهدف، كما نرى في أفلامه اللاحقة وعلى الأخص: (السادة الرجال) عام ١٩٨٧، و(سمك لبن تمر هندي) عام ١٩٨٨، والذي حصد جائزة النقاد في مهرجان دمشق السينمائي السادس.. وصولا إلى تجاربه اللاحقة (سيداتي آنساتي) عام ١٩٩٠ و (قليل من الحب كثير من العنف) عام ١٩٩٣ وسواها.

الفانتازيا في أفلام رأفت الميهي، خيار فني بالدرجة الأولى، إنها " أسلوب " في النظر إلى الواقع، ومعاينة وتشريح مشكلاته، وآليات تكون هذه المشكلات في جذورها الأولى، سعيا لتفكيك هذه الآليات، ليس بشكل منطقي واقعي مباشر، وإنما بما تنطوي عليه في بنيتها من عبثية وتناقض، لكن مع قدرة عالية على إيجاد روابط تحلل منطق الواقع المعكوس والمقلوب رأسا على عقب. وهو يقول عن أسباب اختياره لهذا الأسلوب:

(قضيت فترة تأمل للواقع نفسه، فاكتشفت أن به كمية من العبث واللامعقول عالية جدا، فبدأت أبحث عن الشكل المناسب للتعبير عن كل هذا الكم من اللامعقولية والعبثية الموجودة في الواقع، وفي الوقت نفسه شعرت بأن التعبير بالأسلوب الواقعي عن هذا الواقع الذي نحياه، سوف يكون محاولة فاشلة وعاجزة، قد تصل إلى حد السخافة، ومن هنا أعتبر أن الواقع هو الذي فرض علي اختيار الفانتازيا كشكل من أشكال التعبير)[٢٠].

❑ تناقضات عصر الانفتاح !

كذلك فقد ظهرت في مصر في الثمانينيات محاولات ناجحة أخرى لتقديم أفلام ذات طابع كوميدي، حيث ظهرت أفلام لها طروحاتها ومقولاتها التي تنطلق من رؤية انتقادية واضحة للواقع الاجتماعي والسياسي، وقدرة على التعبير عن هذه التناقضات بفنية. فالكوميديا تنبع من طبيعة التناقضات الاجتماعية وحدتها التي جعلت من الكوميديا ذات النبرة الساخرة خير سبيل للتعبير عنها، وخصوصا تلك التي أفرزتها مرحلة الانفتاح والتي اتضح أثرها على المجتمع في هذه الفترة.

ومن أبرز هذه الأفلام (خرج ولم يعد) الذي لعب لطولته يحيى الفخراني وليلى علوي وفريد شوقي، وأخرجه محمد خان عام (١٩٨٤) والمعروف أن خان سبق أن تعامل مع أشهر نجوم الكوميديا في فيلم (الحرّيف) الذي أنتج عام ١٩٨٣

(خرج ولم يعد) الحائز على الجائزة الثانية في مهرجان قرطاج السينمائي عام (١٩٨٤) يقدم بأسلوب كوميدي يخلو من الابتذال، صياغة راقية لفكرة العودة إلى الريف، من خلال نموذج موظف يعيش أحلامه المحبطة مع الزحام والتلوث في المدينة، ليكتشف في لحظة بحثه عن حل لمآزقه المالية الكثيرة، حياة أخرى في الريف، حياة تتدفق بعفوية وبساطة وعذوبة تأسر البطل للعودة إلى أحضانها، وإلى هوائها النقي في ظل تلوث المدينة، بعد أن كانت زيارته إلى القرية بهدف بيع قطعة أرض ورثها عن أبيه..

وينجح المخرج في التعبير عن روح التناقض بين الريف الجميل الأصيل، والحياة الاستهلاكية الملوثة بالازدحام والأغاني الهابطة، ليعبر عن هذا التناقض

بحس كوميدي وإنساني يمور بالظرف والقدرة على التقاط العنصر المضحك في سياق اليومي والمألوف في حياة هذا الريف الذي ينتصر الفيلم لقيمه في النهاية.

وفي الاتجاه نفسه، رغم اختلاف وتباين الموضوع المطروح، يأتي فيلم (الكيف) الذي لعب بطولته محمود عبد العزيز إلى جانب يحيى الفخراني أيضا، وأخرجه علي عبد الخالق عام ١٩٨٧ فهو يقدم في أجواء من الكوميديا الواقعية رؤية انتقادية ساخرة، لواقع الحياة الاستهلاكية في زمن الانفتاح، حيث يمتزج " الكيف " باعتباره إدمانا على المخدرات، بالكيف " الفني " بما هو إدمان على إنتاج الأغاني الهابطة، ونشرها والترويج لها. ويقدم المخرج في هذا السياق صورة كاريكاتورية لتصنيع مطربي الموجة الهابطة في الغناء التي بدأت في فترة الثمانينات، وعبرت عن الانقلاب في الذوق الاجتماعي الذي يرى في الأغنية شكلا من أشكال التعبير عن ثقافة الانفتاح وقيمه.

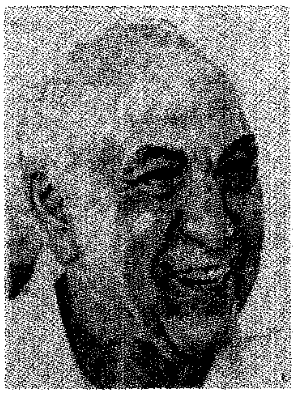
❑ صلاح أبو سيف والبداية !

ولا يكتمل الحديث عن الإضافات النوعية للفيلم الكوميدي في مصر في الثمانينيات، من دون التوقف عند فيلم (البداية) للمخرج المخضرم صلاح أبو سيف، الذي كتب له السيناريو والحوار الكاتب لينين الرملي، بالاشتراك مع مخرجه، ولعب بطولته أحمد زكي ويسرا وجميل راتب، وأنتج عام ١٩٨٦، بعد غياب أربع سنوات لمخرجه عن العمل السينمائي.

وقد حصل هذا الفيلم على جائزة (عصا شارلي شابلن الذهبية) من مهرجان فيفاي بسويسرا، كأحسن فيلم كوميدي لعام ١٩٨٧، وجائزة النقاد من مهرجان فنيسيا.

يقدم صلاح أبو سيف فيلمه باعتباره : " **تخريفة من تخاريف المخرجين**" كما نقرأ في شارة البداية، لكنه يعترف عندما ينتهي الفيلم بأن الطبع غلب التطبع، وانه اكتشف – مندهشاً – أن عمله مغرق في الواقعية!

وعبر مجموعة بشرية سقطت بها الطائرة في صحراء مهجورة، يحاول أبو سيف أن يقدم رؤيته العميقة لمعنى الديمقراطية كسلوك في حياة الأفراد، ليدين الأنظمة القمعية في العالم الثالث، من خلال نموذج فرد، ينجح في أن ينتزع لنفسه امتيازات خاصة، تتحول شيئا فشيئا إلى سلطات مطلقة، يعيش معها أهل الواحة الذين تعطلت بهم الطائرة، جحيم القمع والتسلط والاحتكار. ويعمد صلاح أبو سيف إلى تقديم موضوعه في إطار كوميدي خالص، استطاع من خلاله أن يفجر الدلالات الدرامية والإنسانية المتعددة المستويات التي تنطوي عليها الفكرة، وفي ذلك يقول الناقد كمال رمزي:


المخرج صلاح أبو سيف

(اختار صلاح أبو سيف بحساسيته، وخبرته ودرايته، انسب شكل لموضوعه – الذي يبلغ في جديته حد الصرامة – بابتسامة عريضة، وضحكات تنبع من خلال اكتشاف المتفرج للمفارقات الصارخة المتوافرة في العلاقات المختلة، والتي

قد تألفها العين لفرط تكرارها، بين الناس والسلطة في أنظمة العالم الثالث القائمة على الظلم والقمع)[٢١].

ولا يمكن الحديث عن الكوميديا في مصر في الثمانينيات من دون الإشارة إلى المخرج محمد عبد العزيز، الذي بدأ توجهه نحو الكوميديا، خيارا فنيا واضحا منذ قدم أفلامه الأولى في منتصف السبعينيات (في الصيف لازم نحب،دقة قلب، عالم عيال عيال) إلى أفلامه الأبرز مع الفنان عادل إمام في الثمانينيات: (رجل فقد عقله – غاوي مشاكل– انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط – على باب الوزير– عصابة حمادة وتوتو– مين فينا الحرامي) وهي أفلام حققت حضورا في شباك التذاكر، وأكدت انتماء محمد عبد العزيز إلى عالم الكوميديا التي يحب، والتي يقود عناصرها بديناميكية وحرفية ظاهرتين.

❑ سورية : بين إمبراطورية غوار .. وسخرية الماغوط !

استمرت السينما السورية في الثمانينيات بالكاد بإنتاج أفلام معدودة، بعد أن أضحى شح الإنتاج هو سمة عمل القطاعين العام (ممثلا بالمؤسسة العامة للسينما) والخاص ممثلا ببعض المنتجين وأصحاب الصالات الذين توقف معظمهم عن الإنتاج.

ولابد أن نلاحظ هنا، أن المؤسسة العامة للسينما، انصرفت منذ تأسيسها في منتصف الستينيات من القرن العشرين، إلى الاتجاه الواقعي، وإلى اختيار موضوعات ذات هم وطني و قومي سياسي في الغالب، واجتماعي أحيانا، مما يعكس نظرة خاصة للكوميديا لدى السينمائيين ولدى الجهة المنتجة معا، يرى في الكوميديا مغازلة

لجمهور عريض، لا يليق بمؤسسة تتسلح بنظرة تقدمية ثورية وترفع شعار " نحو سينما بديلة !! "

ولهذا فحتى حين نعثر في فيلم (حادثة النصف متر) لسمير ذكرى والذي أنتجته المؤسسة عام ١٩٨٠، على بوادر أولى لإمكانية تقديم فيلم كوميدي بأسلوب راق، فإن هذه الإمكانية تتحول إلى مجرد ملامح عامة لا تطبع الفيلم بطابعها العام!


عبد الفتاح مزين في (حادثة النصف متر)

في (حادثة النصف متر) الذي عرض مخرجه سمير ذكرى دور البطولة على الفنان دريد لحام، ثم أسند بعد اعتذاره عن أداء الدور إلى الممثل السوري عبد الفتاح مزين، نقع على معالجة ذات ملامح كوميدية لمجتمع ما بعد النكسة، من خلال نموذج الرجل الصغير الذي يحفل بالمتناقضات التي تصوغ علاقته بنفسه وطموحاته، ورؤيته المهزوزة لموقعه في الحياة، ما يجعل البناء العام للشخصية ينطوي على سمات كوميدية واضحة.. فالبطل هنا لا يعي التناقضات التي يعيشها، ولا يمتلك المسافة الكافية لرؤيتها عن بعد أولا، ولاتخاذ موقف منها ثانيا.. فيغدو المضحك هو نفسه ما يدعو للرثاء الإنساني الذي يكشف تناقضات مرحلة،لا سذاجة نموذج كوميدي فردي!

وفي الثمانينيات أيضا، أسفر التعاون المثمر بين الشاعر محمد الماغوط، والفنان دريد لحام، عن فيلمين كوميديين، يمكن اعتبارهما من التجارب الكوميدية الناضجة في مسيرة السينما العربية، وهما (الحدود) الذي أنتج عام ١٩٨٣ و (التقرير) عام ١٩٨٦

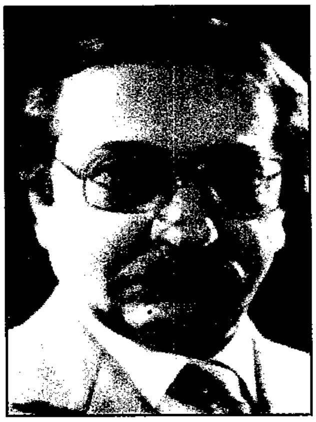
ولابد من الإشارة هنا، إلى فيلم هام قدمه دريد لحام قبيل تعاونه مع الماغوط، ألا وهو (إمبراطورية غوار) الذي أخرجه مروان عكاوي وأنتج عام ١٩٨٢، وظهر فيه دريد دون رفيق دربه نهاد قلعي الذي كان قد وقع في محنته المرضية، ففي هذا الفيلم، نجد بوادر أولى لفيلم كوميدي يحاول أن يقول شيئا له علاقة بتحليل الواقع الاجتماعي والسياسي، بقدر من التركيز والبعد عن التهريج، لكن من دون أن نغالي في تقدير قيمة الفيلم الفنية، التي ظلت أسيرة بدائية إخراجية، ورؤية إنتاجية محدودة، وقدرة على صياغة شكل فني متكامل للعمل الكوميدي ككل!

(الحدود) يتناول من خلال أسلوب ساخر ينضح بالضحك الذي يعتصر الألم، مشكلة الحدود السياسية المصطنعة التي تقف في وجه المواطن العربي، محولة حلم الوحدة العربية إلى خطابات وشعارات، وحل مشكلة فردية، إلى صورة معبرة عن مشكلات عامة مستعصية عن الحل.

أما (التقرير) فهو يقدم بالأسلوب الانتقادي الساخر نفسه، تقريرا عن حالة وطن، تنخر جسده البيروقراطية والإهمال، وعن زمن عربي غارق في الفساد والرشوة والاستهتار بمصلحة الوطن وحقوق المواطن. ويلخص محمد الماغوط الفيلم بالقول:

(عزمي بك، المستشار في مصلحة التفتيش العليا، موظف نقي الضمير في دائرة لا تفهم هذه اللغة ولا تريدها . وعندما يستقيل أو يُقـ ، ينصب نفسه

مستشاراً على الأمة العربية بأسرها. إنه بطل دون هتافات.. رحالة دون خرائط، ومقاتل دون حماية أو سلاح سوى عينيه وأذنيه وقلمه، يتقصى بهما غربة الموظف عن وظيفته، والمزارع عن حقله، والمعلم عن تلاميذه، والقاضي عن ضميره، والكاتب عن جمهوره، والجار عن جاره. ويهيم عبر الماضي والحاضر والمستقبل ليصل إلى الجذور الحقيقية لغربة الشعب عن وطنه، والوطن عن شبعه! إنه أكثر من موظف عادي في مهمة عادية .. إنه طائر بشري في خريف العمر، يغني أغنية الربيع على شجرة العرب الجرداء)


دريد لحام


الكاتب محمد الماغوط

في (الحدود) و (التقرير) تبرز روح محمد الماغوط الساخرة من خلال حوار مقتضب في مفرداته، جارح في عمق تعبيره، بحيث تشكل قوة الحوار وبساطته في التوصيل والاختزال، دعامة الموقف الكوميدي بأبعاده الساخرة التي لا تترك كبيرة أو صغيرة من تفاصيل الحياة العربية الراهنة، إلا وتأتي عليها بنقد لاذع موجع، يتغلغل في وجدان المشاهد العربي.

ومثلما قدم الماغوط كوميديا راقية في إحداثياتها وحواراتها، ولقطاتها الذكية المبتكرة في سخريتها، قدم دريد لحام_ الذي خرج هنا من ثياب شخصيته النمطية المعروفة غوار الطوشة— إخراجا سينمائيا يبرز فيه السهل المتنع، والحلول الإخراجية البسيطة والمعبرة، التي تستفيد من كل مفردات المكان وإكسسواراته لتصوغ

مشهدية سينمائية تنبض بالتفاصيل الكوميدية الموحية. وإذا كان دريد لحام قد أثبت سوية لا بأس فيها في أولى تجاربه الإخراجية، فإنه أكد فيما بعد .. ومن خلال تعاونه المثمر مع مجموعته التمثيلية في الفيلمين المذكورين، أكد فهمه لعناصر الكوميديا واستفادته من أخطاء وعثرات تجاربه السينمائية السابقة التي أعلن براءته منها.

❑ من السخرية .. إلى الهجاء الكوميدي !

ونبقى في أجواء السخرية والتهكم التي طغت على تجربة الماغوط ودريد لحام السينمائية، لنصل إلى تجربة المخرج أسامة محمد في فيلمه الأول (نجوم النهار) الذي كتب له السيناريو والحوار بنفسه، وأنتجته المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٨٨.. والذي أعلن الولادة الحقيقة للفيلم الكوميدي في سينما القطاع العام في سورية.

وعندما نقول " الفيلم الكوميدي " هنا، فلا بد أن نميز هنا بين الصورة السائدة التي تعتبر أن الإضحاك، باختلاف أساليبه، هو عنوان الفيلم الكوميدي، وبين كوميديا تنطوي على قدر من العنف والهجاء، الذي تولده كوميديا تتجاور وتمتزج مع لحظات التوتر التراجيدي لتبحث في التناقضات الأخلاقية والنفسية في بيئة ما.

في (نجوم النهار) الذي يذكر في بنية الحدث التي يقوم عليها بمسرحية (عرس البرجوازية الصغيرة) للكاتب الألماني برتولد بريخت، يقدم أسامة محمد كوميديا هجائية ساخرة، ذات طابع تهكمي واضح. فيلم مليء بالعنف والقسوة و الحب والضحكات السوداء الجارحة. إنه- كما عرفه مخرجه ولخصه:



صباح السالم في فيلم (نجوم النهار)

(عرس تفوح منه رائحة مأتم، عائلة تقيم طقوسا ومهرجانات تَوّحدها وقوتها، فتنقسم كتلة متورمة بالألفاظ والشعارات والعواطف المتدفقة، يفجرها ضوء الحرية القابع خلف أضلاع الأفراد الأكثر هامشية وعفوية)

والواقع فإن أسامة محمد في (نجوم النهار) يقدم نموذجا متقدما لكوميديا المخرج شكلا ومضمونا، بعيدا عن إمكانات الممثل- النجم في الإضحاك، رغم توظيفه لبعض الممثلين لخدمة إيحاء كوميدي وسياسي معين في شكلهم وأدائهم، فالرؤية الكوميدية للعمل تتضح من خلال الإضافات البصرية للغة الصورة الموغلة في استقراء طقوس حياة ومفردات بيئة، فيصبح الارتكاز الكوميدي قائما على الحلول الإخراجية للمشاهد، لا من خلال التفاصيل التهكمية الساخرة التي يقدمها السيناريو أو الحوار وحسب، والتي تقول الحقائق المرة بمشهدية كوميدية هازلة.

❑ كوميديا عبد اللطيف عبد الحميد

وآخر التجارب الكوميدية التي سجلت حضورا في السينما السورية، تجربة المخرج عبد اللطيف عبد الحميد، الذي تابع له الجمهور في سورية أول أفلامه (ليالي ابن آوى) الذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٨٩، ثم أتبعه بفيلم (رسائل شفهية) الذي حطم رقما قياسيا في صالات العرض التجاري في سورية، حيث أعيد عرضه في أكثر من صالة. ثم قدم عبد اللطيف عبد الحميد فيما بعد فيلمه (صعود المطر) عام ١٩٩٥ الذي حصد جوائز التمثيل والتصوير والموسيقى في مهرجان دمشق التاسع وفيلم (نسيم الروح) عام ١٩٩٩ ثم (قمران وزيتونة) عام ٢٠٠١ .. إلا أن معظم هذه التجارب لم ترق - إذا أردنا تحليلها في سياق الكوميديا التي هي مجال بحثنا - إلى مستوى فيلمي (ليالي ابن آوى) و (رسائل شفهية) حيث حقق عبد اللطيف عبد الحميد نجاحا جماهيرياً ونقدياً منقطع النظير، وقدم لنا أيضاً مثالاً لكوميديا مرتكزة على رؤية المخرج أولاً، دون أن نغفل العناصر الأخرى، وينجح أن ينشر التفاصيل الكوميدية المبهجة على كافة مساحة الفيلم.

تنبع الكوميديا في أفلام عبد اللطيف عبد الحميد من مهارته في تقديم الحياة ببساطة وشاعرية، و في النفاذ إلى العمق دون الوقوع في فخ التعقيد، ومن قوة بناء شخصياته المنفتحة على الحياة، اللاهثة وراء رغبات صغيرة مقموعة. شخصيات تعاني عيبا جسديا غالبا ما يخفي وراءه عيبا نفسيا، أو حلما مجهضا يراودها كهاجس غير قابل للارتواء، وشخصيات أخرى تداري خوفا دفينا ومزمنا بقسوة ظاهرية صارمة، تغدو نفسها قابلة لانفجار اللحظة الكوميدية في مسار هذه الشخصية وعلاقاتها.



نجم الكوميديا ناجي جبر في (صعود المطر)

وتمتاز حلول عبد اللطيف عبد الحميد الإخراجية بخيال يشتط بعيدا ليحمل المشاهد إلى حدود الدهشة المبهجة.. فلا الواقع قادر على تبني المفارقة الكوميدية رغم مبالغاتها، ولا المبالغة الجانحة نحو الفانتازيا قادرة على نفي واقعية هذه المفارقة .. إنها الكوميديا التي تقبض على سر التناقض الإنساني الذي يفجر الضحك في حياتنا، والأزمات في حياة الشخصيات التي نضحك إزاءها على الشاشة.

وتبدو الكوميديا لدى عبد اللطيف عبد الحميد في المحصلة توجها فكريا وموقفا من العالم، مثلما هي خيار فني في الوقت نفسه، يقول في حوار أجري معه عقب ظهور فيلمه الأول (ليالي ابن آوى) في نهاية الثمانينيات:

(أنا أنظر إلى العالم من زاوية يختلط فيها الضحك بالبكاء.. وبما أن الطابع الغالب على السينما الجيورجية هو الكوميتراجيديا المبنية على التفاصيل، فمن

الطبيعي وجود قواسم مشتركة بيني وبينها، إلا أن هذه القواسم المشتركة لا تعني التقليد بتاتا. الضحك بالنسبة لي هو الأكسجين الذي أتنفسه.. هو الوسيلة التي أعبر من خلالها عن عالمي الداخلي بما في ذلك الجانب المؤلم منه.

يقول العرب " شر البلية ما يضحك " وأنا أعتقد أن الكوميتراجيديا، هي أقرب الأجناس الفنية من نبض الحياة وأكثرها صدقا في التعبير عنها. ففي حياتنا لا يوجد انفصال بين المضحك والمبكي فهما يتماشيان معا، وفي بعض الأحيان يمتزجان ويصبح أحدهما هو الآخر)[٢٢].

❑ تونس والجزائر والمغرب : نكهات متعددة !

ظل الفيلم الكوميدي نادر الحضور في سينما المغرب العربي، نظرا لخصوصية الموضوعات التي عالجتها هذه السينما، وطبيعة الإنتاج السينمائي والصعوبات التي يعاني منها.

وفي ثمانينيات القرن العشرين فإننا لا نعثر سوى على تجارب محدودة في هذا السياق، منها فيلم (لصان من المجانين) الذي أنتج في تونس عام ١٩٨١ وأخرجه علي منصور، وهو يطرح الموضوع الكوميدي الأثير الذي تناولته السينما العربية بمعالجات وأساليب شتى: الهجرة أو العلاقة بين الريف إلى المدينة. يقول الناقد فريد بوغدير في تحليله للفيلم المذكور:

(كوميديا شعبية لا تستهدف إلا السوق المحلية. يتخذ الفيلم موضوع الهجرة من الريف إلى المدينة حجة لإضحاكنا، معتمداً على اثنين من الفلاحين

المخبولين يغادران القرية إلى المدينة. ومن خلال الأحداث، مثل " معاكسة " السياح الأجانب في مجمع استجمام حديث.. ورغم كثير من أوجه التقصير الفني [صوت مكتوم، صورة مهتزة، مختلف أنواع الخلط] إلا أن أداء أمين نهدي الممثل الشاب وكاتب الأغاني الذي اشتهر بتمثيلياته التلفزيونية كان كافيا ليجعل من الفيلم واحدا من أهم الأفلام التقليدية الناجحة في تونس)[٢٣].

ومن تونس إلى المغرب حيث نقع على تجربة أخرى للمسرحي المغربي المعروف الطيب الصديقي، الذي قدم أولى تجاربه الإخراجية في السينما من خلال فيلم (الزفت) الذي أنتج عام ١٩٨٤ و كتب له الحوار بالاشتراك مع عبد الله الستوكي، فيما شاركه في كتابة الحوار أحمد العراقي، ولعب بطولته كل من : (ثريا جبران – ميلود الحبشي – الطيب الصديقي) وهو مأخوذ عن مسرحية لطيب الصديقي نفسه بعنوان (سيدي ياسين في الطريق) ويروي قصة فلاح يدعى " بوعزة " سلبته التقاليد والحداثة كل شيء. يفرض عليه بناء قبر رجل صالح على قطعة الأرض التي يمتلكها ثم يتحول القبر إلى مزار للحج، ثم طريق سريع يمر في أرضه، وينتهي الأمر بطرده منها نهائيا.

ثمة مسار كوميدي ساخر تفصح عنه الأحداث، وتكرسه نهاية الفيلم، الذي يأخذ عليه النقاد والمخرج التونسي فريد بوغدير طابعه المسرحي، حيث يكتب قائلا:

(رغم أن هذا الفيلم قد صور بأسلوب مسرحي، إلا أنه يتميز بطابع نادر من السخرية اللاذعة الجامحة، التي لا تبقي على أحد بداية من المتدينين الذي

يدعون إلى الأصالة، ونهاية بالتكنوقراط المجردين من العاطفة، والذين يضحون بكل شيء في سبيل التقدم)[٢٤].

ويؤكد الناقد خالد الخضري، حول الروح التهكمية الساخرة التي تطبع الكوميديا السوداء في هذا الفيلم، فيقول:

..(فالصديقي فعلا يخرق القوالب الجاهزة، ولا يعرف المواصفات والموضوعات.. فيسخر ويسخر حتى أثناء حواراته العادية، والسخرية إحدى عناصر الفرجة الحية، فحتى وهو يتحدث " يُفرّج " وبهذا يحدث ذلك التطابق بين الشخصية الإنسانية والعامل الفني .. وعن هذا الجانب يقول الصديقي: "أعمل كثيرا من خلال السخرية لأنها ما نمتلكه في رؤيتنا للحياة. إنها سخرية موجودة في العالم العربي كله.. لكن السخرية العربية المتواجدة في النكتة فقط، وليست في الحالة ولا في الصورة ")[٢٥].

ومن الأفلام الكوميدية الطابع التي ظهرت في فترة تسعينيات القرن العشرين في المغرب أيضا فيلم (البحث عن زوج إمرأتي) للمخرج عبد الرحمن التازي، والذي عرض في مهرجانات (دمشق) و (قرطاج) و (بينالي السينما العربية بباريس) منذ أنتج عام ١٩٩٣.

يروي الفيلم قصة " الحاج بن موسى " وهو تاجر ذهب، مجنون بحب زوجته الثالثة هدى، لكنه بدافع الغيرة من راعي غنم، يطلقها– في فورة غضب– للمرة الثالثة. وهنا يبدأ رحلة البحث عن محلل إمرأته، وينجح في تزويجها من رجل قادم من بلجيكا في زيارة لأهله، لكن هذا الأخير يضطر فجأة للسفر والعودة إلى

بلجيكا، قبل أن يطلق هدى، الأمر الذي يدفع الحاج موسى للبحث عنه، في محاولة_ تنطوي على مفارقة كوميدية واضحة، تتنازعها الحماقة والحب - للعثور على زوج امرأته!!

ورغم أن الفيلم يعتمد على قصة سبق أن تطرقت إليها السينما المصرية في صياغات تقليدية عديدة، قصة الزوج الذي يبحث عن محلل، إلا أن المخرج ينجح في أن يرتقي بالقصة المألوفة، عبر صياغة شعبية ومعالجة موشاة بأطياف السخرية، تمتع المشاهد دون انجراف في الابتذال، وتعرف كيف تتحرر من المألوف الميلودرامي، باتجاه الابتكار الكوميدي.

تمكن فيلم (البحث عن زوج امرأتي) من أن يجذب في مدن مغربية عديدة ما يقارب المليون متفرج.. وحول هذه النقطة، يقول مخرج الفيلم محمد عبد الرحمن التازي، معبرا عن عدم دهشته لنجاح فيلمه جماهيريا، وعما يمكن أن يبدو وعيا في استخدام أدواته:



المخرج المغربي
محمد عبد الرحمن التازي

(أنا صنعت الفيلم منذ البداية على أساس أنه فيلم شعبي يتوخى الوصول إلى الناس المعنيين بالقضية التي يطرحها، واخترت ممثلين جيدين " بشير سيكرج رائع في دور الزوج إضافة إلى منى فتو والطيب العلج " وأصررت أن أوفر للفيلم تقنيات جيدة. وفي اعتقادي أنها كلها عناصر من شانها أن توفر النجاح لمن يطلبه)[٢٦].

وفي الفترة ذاتها كان للسينما الجزائرية إطلالة كوميدية ذات منحى مختلف من خلال فيلم (سلاما يا ابن العم) للمخرج مرزاق علواش، والذي حصد التانيت الذهبي في أيام قرطاج السينمائية عام ١٩٩٦.



لقطة من فيلم (سلاماً يا ابن العم)

وفيلم (سلاما يا ابن العم) لا يبدو كوميديا في موضوعه، فهو يتحدث عن موضوع المهاجرين العرب في أوربا، وفي فرنسا تحديدا من خلال شخصية شاب جزائري يصل إلى فرنسا ليستلم حقيبة ملابس يعود بها إلى بلده الجزائر بناء على تكليف أحد التجار الذي يبيع الملابس، لكنه يضيع عنوان المتعهد صاحب الحقيبة ويتسكع في ليل باريس، ليقع في سلسلة من المآزق التي يحاول فيها مرة أن يصبح مطربا، ومرة يقترض مالا ليقامر به، وثالثة يحاول الزواج من فتاة زواجا صوريا لتتيح له البقاء في فرنسا .. لينتهي به الأمر إلى الطرد بعد أن تقبض عليه الشرطة، أما حقيبة الملابس فتعثر عليها الشرطة وقد تركها ابن عمه قرب محطة القطار بعد أن انشغل عاطفيا مع فتاة وتقوم بتفجيرها خوفا من أن تكون مفخخة!!

من الواضح من خلال هذا الفيلم وبعض النماذج المتفرقة الأخرى في سينما المغرب العربي، أن هذه السينما قد اتجهت في ثمانينات وتسعينيات القرن العشرين، إلى تقديم معالجات كوميدية لموضوعات درامية قد تبدو ذات وقع تراجيدي أحيانا..

لقد أيقن بعض السينمائيين المغاربة، أن الكوميديا كشكل فني تستوعب طرح أعقد القضايا وأكثرها مأساوية، ولذلك لجأوا إلى الكوميديا دون تقديم تنازلات فكرية على صعيد الحالات والأفكار التي يودون طرحها، مما أضفى على بعض تلك الأفلام طابعا جعلها أقرب إلى الجمهور العربي، وأكثر قدرة على مد جسور التواصل مع القضية المطروحة والشكل الفني في آن معا.

الفصل السادس

الكوميديون الجدد..الشباب يقفزون إلى الواجهة



محمد هنيدي – أشرف عبد الباقي – علاء ولي الدين – أحمد أدم

❑ مصر: انطلاقة تكسر الركود !

في النصف الثاني من التسعينيات، بدأ جمهور السينما في مصر، الجمهور السينمائي الأكثر عراقة في الوطن العربي، والأكثر انسجاما مع شباك التذاكر وفاعلية

في تكريس ظاهرة النجم الجماهيري .. بدأ هذا الجمهور يعلن تململه مما يقدم من أفلام، فقد غاب طبق الكوميديا الرئيسي عن الوجبة السينمائية، وحضرت مكانه ألوان أخرى .. جعلت المشهد السينمائي يبدو متجهما، غارقا في سينما البحث عن الذات تارة، وسينما المرأة وقضاياها تارة أخرى، فضلا عن سينما القضايا الكبيرة والموضوعات السياسية التي اتجه عادل إمام إليها في أفلامه الأخيرة، لا بروح الكوميديا التي يمكن أن تستوعب معالجة أي موضوع، كما رأينا في فيلم (الإرهاب والكباب) على سبيل المثال، بل بتلك النبرة الخطابية المباشرة والمجوجة، التي لا تخفي غزلها الصريح وسعيها للتقرب من أصحاب القرار السياسي كما نرى في فيلم (رسالة إلى الوالي) لعادل إمام أيضا، والذي لم يحقق لا العمق الفكري أو السياسي الذي أراد الفيلم طرحه، ولا قدم الابتسامة الجميلة أو الضحكة النابعة من القلب التي ينتظرها الناس من نجم كوميدي هو الأغلى أجرا والأكثر شعبية بين النجوم!

وفي تحقيق صحفي نشرته صحيفة (أخبار النجوم) عام ١٩٩٥ وحمل عنوان (أزمة الضحك في السينما المصرية) تحدث مجموعة من الممثلين والكتاب والمخرجين عن غياب الفيلم الكوميدي عن الساحة، فدعت الفنانة إسعاد يونس على سبيل المثال إلى الاستفادة من النجوم الشباب قائلة: **(لا بد أن نستفيد من موهبة محمد هنيدي وصلاح عبد الله وأحمد آدم، وحجاج عبد العظيم وإلا سيفقدون حماسهم)** أما محمد هنيدي فقد رأى في التحقيق نفسه أن القضية **(تحتاج إلى عودة الفيلم الكوميدي مرة أخرى إلى وجدان أهل الفن وصناعه)**[٢٧].

وفي لحظة بدت أشبه بالمفاجأة بالنسبة للمنتجين والسينمائيين، يأتي فيلم (إسماعيلية رايح جاي) للمخرج كريم ضياء الدين عن فكرة للمطرب محمد فؤاد، كتب لها السيناريو والحوار احمد البيه، ليحقق إيرادات ضخمة وجماهيرية واسعة، وصلت إلى (١٢) مليون جنيه، ولفتت إلى إمكانيات محمد هنيدي الكوميدية، رغم أن دوره في الفيلم كان يعتمد على نموذج صديق البطل، أما اسمه في الشارة فقد جاء ثالثا بعد خالد النبوي ومن قبلهما المطرب محمد فؤاد، الذي يروي الفيلم قصة صعوده كمطرب مغمور من بيئة فقيرة كما تفترض ذلك أحداث الفيلم.

و(إسماعيلية رايح جاي) الذي أنتج عام ١٩٩٨لا يتمتع في الواقع بقيمة فنية كبيرة، لا في السيناريو المفبرك الذي يمزج بين التوليفة المستهلكة في الأفلام الغنائية لقصة صعود مطرب مغمور، وبين إقحام الموضوع الوطني عبر القول في المقدمة إن الفيلم يروي قصة أسرة مصرية هاجرت من الإسماعيلية إلى القاهرة بعد أحداث عدوان ١٩٦٧ ثم استشهاد أحد أبنائها، في ذروة ميلودرامية مفتعلة، مع أجواء كوميدية صارخة تجسدها شخصية محمد الهنيدي والكثير من المشاهد التي أضفت أجواء من المرح على الفيلم، ولا في إخراجه الذي جاء مراهنا على تركيبة أجواء الفيلم بتوليفته التجارية دون اهتمام بأي تفاصيل ومزايا أخرى!

وهكذا فمن الواضح أن الجمهور كان متعطشا لأية بارقة كوميديا يمكن أن تقدمها له السينما، رغم أن هنيدي وعلاء ولي الدين، الذي سيصبح أيضا نجما من نجوم كوميديا التسعينيات، اشتركا في بطولة فيلم سابق أكثر كوميدية أنتج عام ١٩٩٧ هو فيلم (حلق حوش) أمام ليلى علوي ومن إخراج مخرج كوميدي عريق هو محمد عبد العزيز .. لكن التوقيت على ما يبدو – هو الذي جعل من الاتجاه

لاكتشاف إمكانيات صناعة نجم أو نجوم كوميديين جدد، فرصة لإعادة بعث الكوميديا السينمائية في مصر من رقادها.

وهكذا تحولت مجموعة من الممثلين الشباب بين ليلة وضحاها، من ممثلي أدوار ثانوية يظهرون في أفلام عادل إمام أو بعض المسرحيات الأخرى مع نجوم معروفين. إلى نجوم يقوم كل منهم ببطولة فيلم بمفرده، ويحققون فوق ذلك إيرادات عالية، وكان محمد هنيدي هو السباق من خلال فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية) الذي حقق إيرادات وصلت إلى (٢٤) مليون جنيه. ثم ظهرت سلسلة أفلام: (همام في أمستردام) لمحمد هنيدي و (عبود على الحدود) لعلاء ولي الدين، الذي كتب له القصة والسيناريو أحمد عبد الله وأخرجه شريف عرفة، وهو يذكر على نحو واضح، بأفلام إسماعيل ياسين في الجيش والأسطول والبوليس السري وسواهما، مع فارق هام في طبيعة الأداء الكوميدي الذي لم يستطع علاء ولي الدين أن يطبعه بطابع خاص. وتعاون أحمد البيه مؤلف (إسماعيلية رايح جاي) مع مخرج الفيلم المذكور أيضا كريم ضياء الدين، ليقدما فيلما للممثل الكوميدي أحمد آدم عام ١٩٩٩ ألا وهو (ولا كان في النية) الذي كان عنوانه في الأصل (ولا كان في النية أبقى فلبينية) وتم تعديل العنوان بعد احتجاج السفارة الفلبينية، والذي يعتمد على موضوع تنكر الرجال بأزياء النساء، المعروف والمطروق بكثرة في الكوميديا عموما، كما لعب أحمد آدم بطولة أفلام أخرى كـ (شجيع السينما- الرجل الأبيض المتوسط) وظهر أشرف عبد الباقي الذي كان أكثر شباب الكوميديا إثارة للمراهنات لدى المنتجين والمخرجين، ظهر في بطولة فيلم (أشيك واد في روكسي) في الفترة نفسها دون أن يحقق نجاحا يذكر ثم قدم بعد ذلك فيلم (حسن وعزيزة) والذي لعب فيه دور البطولة

أمام الفنانة يسرا، لكن هذا الفيلم الأخير أيضا، لم يحقق إيرادات عالية رغم موهبة أشرف عبد الباقي الكوميدية الواضحة، وتجربة يسرا العريقة في أفلام الكوميديا مع عادل إمام.



وقصارى القول .. فقد حركت كوميديا التسعينيات سوق السينما الراكد في مصر، و كسرت احتكار النجوم، ولفتت إلى أهمية تجدد شباب السينما من خلال دخول دماء جديدة، في سينما ترى في النجم أساساً هاماً من أسس استمرارها، نجد أن المشكلة بقيت في القيمة الفنية لهذه الأفلام، التي عانت من تواضع السيناريوهات عموما، ومن صناعتها تحت ضغط الحاجة لركوب موجة رائجة واستثمارها.. من دون التفكير بصناعة كوميديا مختلفة الشروط والنوعية، وليس عيبا أن تأتي هذه الكوميديا معبرة عن ذوق جيل جديد، وعن ظواهر اجتماعية وحياتية ما، بغض النظر عن مدى تقييمنا لهذه الظواهر.. لكن المشكلة بقيت في أسلوب التعبير الفني عن ذلك نصا وإخراجا.. ومن نافل القول تمثيلا.. لأن الأداء التمثيلي في الكوميديا، وفي غيرها أيضا، لا يستطيع أن يكون إضافة هامة من دون هذه الشروط الفنية الأخرى.

وقد أثير الكثير من التساؤلات عن (الكوميديين الجدد) في الصحافة المصرية والعربية، وصلت إلى حد الاعتراف بهم كظاهرة جديدة، بدت محيرة لبعضهم في البداية، إلا أنها كانت على قدر من الوضوح في معطياتها بالنسبة لبعضهم الآخر .. فالحاجة أم الاختراع، والحاجة للضحك لدى جمهور السينما، فرضت على السوق

اكتشاف (اختراع) كوميدي جديد .. استفاد من الممثلين الشباب أصحاب الحضور الكوميدي، لا ليقدم كوميديا وحسب.. بل ليقدم سينما تعالج قضايا الشباب، وتعكس الموضوعات التي فرضت نفسها على حياته، ولذلك نجد أن الحياة اليومية للشباب، ومشكلاتهم في العمل والحب والبحث عن الذات هي الخيط المشترك الذي يربط بين معظم موضوعات هذه الأفلام على اختلاف زوايا الرؤية وأسلوب الطرح والمعالجة.

❑ سورية: مواهب ضائعة سينمائيا!

وإذا كان حديثنا عن كوميديا التسعينيات يقتصر على الكوميديا في السينما المصرية، فلهذا دلالاته أيضا، المرتبطة ثانية وثالثة ورابعة بصناعة السينما الغائبة في البلدان العربية الأخرى..

وعلى سبيل المثال ففي سورية أفرزت حركة الإنتاج الدرامي التلفزيوني النشطة في التسعينيات العديد من المواهب الكوميدية الواضحة أمثال الفنان فارس حلو صاحب الحضور الكوميدي الأجمل والأكثر خصوصيةبين أبناء جيله، و أندريه سكاف وباسم ياخور وأيمن رضا وأمل عرفة وشكران مرتجى.. لكن كل هؤلاء الشباب لم يجدوا حظا في سينما تصنع للمهرجانات ووفق الأمزجة الخاصة لظاهرة (سينما المؤلف).. في القطاع العام، ناهيك عن موت القطاع الخاص السينمائي في بلد يمتلك طاقات فنية كبيرة وتعود ريادته للسينما إلى مطلع عشرينيات القرن العشرين!!

❑ الكوميديون الجدد ٢٠٠٢.. ومفاجأة اسمها (اللمبي)

وقد تجددت فصول سينما الكوميديين الجدد في مصر في العام ٢٠٠٢، وخصوصا مع النجاح المدوي والمفاجئ الذي حققه فيلم (اللمبي) للممثل محمد

سعد في أول بطولة مطلقة له.. والذي أثيرت حوله الكثير من التساؤلات، وتعرض لهجوم واسع في الصحافة المصرية، ووصل الأمر إلى حد مناقشة مسألة عدم السماح بتصدير الفيلم إلى الخارج بحجة أن سيسيء إلى سمعة الفن المصري في الخارج، ثم العدول عن اتخاذ مثل هكذا قرار، تحت وطأة الآراء المتضاربة التي أبدت رأيها في هذا الموضوع.

واللمبي لقب أطلقه الناس في الأحياء الشعبية على الشخص البلطجي والعنيف والعاطل، نسبة للقائد الإنكليزي (اللمبي) بمدينة بورسعيد الذي اشتهر بالعنف والقسوة مع المصريين أثناء الاحتلال . وكانت هذه الشخصية قد ظهرت بأداء محمد سعد نفسه،في حوالي اثني عشر مشهدا في فيلم (الناظر) الذي



محمد سعد في فيلم (اللمبي)

لعب بطولته علاء ولي الدين، أخرجه شريف عرفة، وقد لفت حضورها في (الناظر) انتباه مؤلف الفيلم أحمد عبد الله، فسعى لاستغلالها فيما بعد من خلال فيلم (اللمبي) الذي كتبه أحمد عبد الله، وأخرجه مخرج شاب هو علاء حسان، الذي كان يحقق هنا أول تجاربه الإخراجية.. وقد حطم (اللمبي) في إيراداته كل التوقعات، إذ حقق مليون جنيه يوميا لمدة سبعة أيام (كما ذكرت مجلة الكواكب)

وظل يحقق أرقاماً كبيرة بعد ذلك، مما أجبر دور العرض على إقامة حفلات في مواعيد غير المتعارف عليها في صالات السينما، نظرا للإقبال الشديد على حضور الفيلم. ورغم أن عددا كبيرا من النقاد انتقدوا الفيلم، وثمة من رفضه جملة وتفصيلا، واعتبر أنه لا يوجد فيلم بالأساس بل مجموعة اسكتشات سطحية كوميدية لشاب ساذج ومتخلف عقليا هو (اللمبي) إلا أن هذا لم يمنع مؤلف الفيلم (أحمد عبد الله) من الاعتراف في حوار صحفي بان الفيلم (لم يحمل أي رسالة للجمهور إلا الضحك فقط) ويضيف موضحا:

(أنا ممن يقدمون سينما الضحك للضحك، وكلمات مثل القيم والأهداف في نظري، مصطلحات كبيرة على فيلم مدته ساعة ونصف الساعة، وأنا شخصيا رافض لمصطلحي المضمون والهدف)[٢٨].

وفي الفترة نفسها قدم كل من أحمد آدم ومحمد فؤاد (هو فيه إيه) الذي لم يحقق نجاحا نقديا أو جماهيريا يذكر. كما ظهر أشرف عبد الباقي مع محمد هنيدي ليقوما لأول مرة بتقاسم البطولة في فيلم كوميدي، هو (صاحب صاحبه) الذي كتبه ماهر عواد وأخرجه سعيد حامد، لكن الفيلم لم يحقق ما كان ينتظره الكثيرون من نجمين كوميديين من جيل الشباب، راهنوا على ظهورهما معا في سبيل جرعة ضحك تطلق العنان لمشاهديها، وهما يقدمان دوري صديقين فيكوّنا بذلك ثنائيا كوميديا يمكن أن يظهر ويستمر في أفلام أخرى .. وفي الوقت ذاته قدم هاني رمزي الذي كان قد بدأ يثبت حضورا ما بين النجوم الشباب من خلال أفلام سابقة قام ببطولتها وكان آخرها (جواز بقرار جمهوري) قدم فيلم (محامي خلع) الذي كتبه

السيناريست المعروف وحيد حامد، وأخرجه محمد ياسين في أولى تجاربه الكوميدية، وتميز بجرأة موضوعه حيث اعتبر هاني رمزي أن **(تعاملي مع الكاتب الكبير وحيد حامد .. ضربة حظ في صالحي، والفيلم مليء بمواقف وأفكار كوميدية مبهرة جديدة وليست تقليدية على الإطلاق)**[٢٩].

وهكذا تستمر سينما الشباب مع الكوميديين الجدد، و تصبح مع كل إضافة جديدة لشباك التذاكر، هي الشغل الشاغل للمنتجين والمخرجين، يتوزعها الطموح بين النجاح الجماهيري المرتبط بإيرادات شباك التذاكر، وبين صياغة تجربة فنية تصمد أمام النقد والزمن، وتكرس خطابها وأدواتها وتترك بصمتها بعيدا عن موسمية العروض والمنافسات.

استنتاجات أخيرة

ولا بد لنا بعد هذا الاستعراض التاريخي الموثق الذي حاولنا فيه، أن نقدم شيئا من التحليل الأولي لآلية تشكل سيرة الفيلم الكوميدي العربي في أكثر من حقبة وفي أكثر من بلد.. لا بد أن نتوقف عند استنتاجات موجزة لم يسمح لنا سياق العرض التاريخي أحيانا .. بالوقوف عندها، ونوجزها هنا بما يلي:

- لم يستطع الفيلم الكوميدي في السينما العربية أن يكون تيارا فاعل الحضور باستمرار .. فهو يغيب حسب شعارات المرحلة الاجتماعية والسياسية، ويعود بعد أن تستنفد هذه الشعارات قوتها وتأثيرها على الألوان السينمائية الأخرى وبالتالي فالفيلم الكوميدي يقدم بشكل أو بآخر صورة عن الأغلبية

الصامتة في الشارع العربي .. بغض النظر عن نجاح السينمائيين في نقل هذا التعبير بصدق، أو استغلاله تجاريا.

● الكوميديا في السينما العربية هي فن محلي في موضوعاته ومناخاته وشخوصه، وبخلاف ألوان سينمائية أخرى، كأفلام الإثارة والتشويق والأفلام البوليسية التي تأثرت في تقنياتها وموضوعاتها وأسلوبها بالسينما العالمية، فإن الكوميديا بقيت محلية في بيئتها وشخوصها وموضوعاتها، وحين كان يتم اقتباس تقنيات معينة من السينما العالمية، كما في حالة الثنائي دريد ونهاد الذي يحاكي الثنائي النحيف والسمين لوريل وهاردي؛ فإنه لا يلبث أن يتم إكساء ذلك الاقتباس، حتى العظم بالخصوصية العربية والبيئة المحلية. ولهذا عبرت الكوميديا السينمائية عموما عن مزاج الضحك العربي بخصوصيته الاجتماعية و النفسية والزمنية.. هذا المزاج الذي تماشى مع نماذج معينة في فترات معينة.. ثم سمح بظهور نماذج مختلفة تماما في فترات لاحقة.

●الكوميديا في السينما العربية كانت على الأغلب كوميديا الممثل النجم، وإذا كنا – بعيدا عن الادعاءات التنظيرية– لا نستطيع أن نغفل دور الممثل الأساسي والجوهري في صناعة الكوميديا، وحقه في أن يحصد النجومية عندما ينجح في هذا الفن الصعب .. فإن هذا لا يلغي أهمية تكامل العناصر الأخرى، التي غالبا ما كانت تهمش وتظلم أحيانا لمصلحة سطوة هذا النجم الكوميدي أو ذاك، مما أضر بصورة الممثل نفسه.

● استطاع بعض المخرجين أن يصنعوا بشكل أو بآخر كوميديا يقودها المخرج.. ومن دون الاتكاء فقط على حضور نجوم الكوميديا المعروفين فقط، كالمخرج

فطين عبد الوهاب في بعض أفلامه والمخرج رأفت الميهي والمخرج صلاح أبو سيف في (البداية).. والمخرج محمد عبد العزيز، والمخرج عمر عبد العزيز، والمخرج شريف عرفة في مصر، والمخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد، لكن هذه الظاهرة بقيت طارئة في تاريخ الفيلم الكوميدي، رغم أنها أعطت الفرصة لتطوير لغة الفيلم البصرية.

- رغم الأهمية الكبرى للنص الكوميدي في السينما، ورغم ظهور كتاب كوميديا بارعين ومبدعين في هذا اللون بدءا من بديع خيري إلى أبو سعود الأبياري وسيد بدير وبهجت قمر ويوسف عوف وعلي الزرقاني، وصولا إلى لينين الرملي ويوسف معاطي في مصر، ونهاد قلعي ومحمد الماغوط في سورية .. إلا أن الاحتفاء بالكاتب الكوميدي ظل محدودا، ونادرا ما نسب الفيلم الكوميدي إلى كاتبه.. وربما أثر هذا على ظهور أجيال جديدة من الكتاب الكوميديين.

- لم تغب السياسة عن الكوميديا العربية كثيرا، وخصوصا مع بداية ثمانينات القرن العشرين وإن اختلف أسلوب التعاطي معها والتعبير عنها وتفاوتت درجاته.. إلا أن الملاحظة الأهم أن حضور السياسة في الكثير من الأفلام كان يؤدي إلى تضاؤل جرعة الكوميديا فيها، إما بسبب إغراء المباشرة الذي يجعل تسمية الأشياء بمسمياتها في السياسة بطولة في نظر بعضهم، أو بسبب المغالاة في تحميل الفيلم ما لا يحتمل قوله.

- ظلت نظرة المؤسسات الثقافية والمهرجانات العربية للكوميديا حتى زمن ليس ببعيد نظرة دونية، وقد اعتبر نجوم الكوميديا ومخرجوها وكتابها درجة ثانية أو ثالثة بالنسبة لمبدعي باقي الألوان السينمائية.. وقد خلق هذا حاجزا بين الجمهور

والكوميديين من جهة، والمؤسسات والمهرجانات من جهة أخرى، وربما كان تخصيص مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثالث والعشرين دورته لتكريم نجوم الضحك وصناعه من كتاب وممثلين ومخرجين وإصدار عدد هام من الكتب عنهم، هو واحد من الاهتمامات النوعية الهامة بالكوميديا وإعادة الاعتبار الاحتفالي والثقافي لها.

الهوامش والمراجع

(١) إبراهيم، منير محمد: دراسات في السينما المصرية: رواد وأفلام- ص (١٠٣).

(٢) خوري، لوسيين: تاريخ السينما اللبنانية- ضمن كتاب (السينما في البلدان العربية) إعداد جورج سادول- ص (١١٣).

(٣) صبرا، ماجدة: بانوراما السينما اللبنانية- ص (٦).

(٤) ابراهيم، محمد منير: دراسات في السينما المصرية: رواد وأفلام- ص (١٤٧).

(٥) في مذكرات نجيب الريحاني المنشورة ضمن سلسلة كتاب الهلال في يونيه ١٩٥٩، والتي أعادت مجلة " الهلال " المصرية نشر جزء منها في عددها التذكاري عن مئوية السينما، الصادر في يناير ١٩٩٥، ثمة موقف صريح للريحاني من هذين الفيلمين، ومما يقوله:

..(حين رأيت نفسي على الشاشة لم أكن أتصور أنني بمثل هذه الفظاعة المؤلمة، وأنني من السخافة على مثل هذه الدرجة التي ابتدعها المخرج من " صبيان " أفكاره البايخة!!).

(٦) رمزي، كمال: نجيب الريحاني ملامح من وجه رجل طيب مجلة " فن " اللبنانية العدد (١٠٠) تاريخ: ٣٠ /١٢ / ١٩٩١.

(٧) الصدفي، محمد: ٤ أفلام مفقودة لنجيب الريحاني، مجلة " استجواب " العدد التاسع، بيروت: ٨ / ١١ / ١٩٩٤

(٨) السلاموني، سامي: إسماعيل ياسين في مستشفى المجانين. مجلة " فن " اللبنانية، العدد (٣٥) تاريخ: ١ / ١٠ / ١٩٩٠

(٩) الرفاعي، محمد: إسماعيل ياسين ماركة مسجلة. مجلة " صباح الخير " المصرية عدد: ٤ / ١٢ / ١٩٩٧

(١٠) المهندس، فؤاد: حوار معه، مجلة "الوسط" اللندنية العدد: (٣٧٢) ١٥ /٣ /١٩٩٩.

(١١) قلعي، نهاد: حوار معه، جريدة " الثورة " السورية- العدد (٨٨٦٥).

(١٢) خوري، لوسيين: تاريخ السينما اللبنانية- ضمن كتاب (السينما في البلدان العربية) إعداد جورج سادول – ص (١١٧) .

(١٣) يلفظ الفنان رويشد اسم الفيلم (حسن تارو) في حين ينشر في مراجع أخرى، ومنها دليل مهرجان السينما العربية بباريس عام ١٩٩٤ بأنه (حسن طيرو).

(١٤) الميرغني، المنصف: حوار مزدوج مع كاتب ومخرج فيلم (حسن النية)، مجلة " فن" اللبنانية، العدد (٦١) .

(١٥) بوغدير، فريد: بانوراما سينما المغرب العربي- ضمن كتاب (السينما العربية من المحيط إلى الخليج) إعداد موني براح وآخرين- ص (٤٨).

(١٦) ابراهيم، عباس فاضل: النجوم والأنواع الشعبية في السينما المصرية- ضمن كتاب (السينما العربية من المحيط إلى الخليج) إعداد موني براح وآخرون- ص (٨٧).

(١٧) أبو شادي، علي: لو تغير واقعنا الرديء لانتهى عادل إمام- مجلة " المجلة " اللندنية، العدد (٨١٢) تاريخ: ٤ / ١ / ١٩٩٣.

(١٨) جبر، محمود: أصر على الأسلوب التقليد تمسكا بالأصالة، حوار معه، جريدة "الثورة " السورية، العدد (٨٩٣١) تاريخ: ١٧ / ٢ / ١٩٩٢.

(١٩) سويد، محمد: أفلام الحرب الأهلية اللبنانية- السينما المؤجلة، ص (٧١).

(٢٠) الميهي، رأفت: الفانتازيا هي التعبير المناسب عن المسخرة، حوار معه، جريدة "السفير " اللبنانية تاريخ: ٤ / ١ / ١٩٩٣ .

(٢١) رمزي، كمال: صلاح أبو سيف ضمير الرفض والواقعية في السينما المصرية، مجلة "فن " اللبنانية، العدد (١١) تموز- يوليو ١٩٨٩.

(٢٢) عبد الحميد، عبد اللطيف: حوار معه، مجلة "الهدف" الفلسطينية، العدد (٩٩٣).

(٢٣) بوغدير، فريد: أفلام المغرب في الثمانينيات- ضمن كتاب (السينما العربية من المحيط إلى الخليج) إعداد موني براح وآخرون- ص (٦١) .

(٢٤) المرجع السابق : ص (٥٧).

(٢٥) الخضري، خالد : حول فيلم الطيب الصديقي الزفت، مجلة " الحياة السينمائية " دمشق العدد (٢٦- ٢٧) .

(٢٦) العريس، إبراهيم : سينما المغرب العربي تعيش مخاضا. مجلة " الوسط " اللندنية، العدد (١٦١).

(٢٧) نور الدين، مجدي: أزمة الضحك في السينما المصرية- تحقيق صحفي- جريدة "أخبار النجوم " العدد (١٥٠) تاريخ: ١٩ / ٨ /١٩٩٥ .

(٢٨) عبد الله، أحمد: مهمتي تكسير كلاسيكيات السينما المصرية. حوار معه، مجلة "الكواكب " العدد (٢٦٦٠) ٢٣ القاهرة: يوليو ٢٠٠٢.

(٢٩) رمزي، هاني: كله على الله ومش خايف من اللمبي حوار معه، مجلة " الكواكب " العدد (٢٦٦٤) القاهرة : ٢٠ أغسطس ٢٠٠٢.

الباب الثالث

نماذج من الأفلام

بعد هذا الاستعراض التاريخي لقصة الكوميديا في السينما العربية وسيرة نجومها وأعلامها ضمن سياق صناعة الفيلم الكوميدي نفسه، يجدر بنا أن نقرّب العدسة المكبرة قليلا، لنقرأ الأفلام ذاتها. فعلى شريط الفيلم نفسه، تتجلى المضامين والأشكال، الرؤى المحققة والطموحات أو الأحلام الضائعة، النجاحات والإخفاقات لكل عناصر الفيلم بلا رتوش. وفي هذا الباب الذي يضم ثلاثة فصول، نقرأ من خلالها سبعة عشر فيلما كوميديا عربيا، اخترنا أن تأتي النماذج محققة أهدافا ثلاثة.

- **الأول**: تمثيل التجارب جغرافيا، وحسب البلدان العربية التي وجدت فيها صناعة سينمائية، أو أنتجت فيها أفلام سينمائية، على الأقل. ومن بين تلك البلدان التي عرفت السينما كمنتج فني وثقافي، كان علينا أن نبحث عن تلك التي ظهرت فيها أفلام كوميدية تحديدا، وهاهنا يجدر بنا أن نلاحظ أن مفهوم الكوميديا قد يتفاوت تبعا لهذا التوزع الجغرافي وللبيئة المحلية، التي ينتمي إليها الفيلم الكوميدي أيضا.
- **الثاني**: تمثيل هذه الأفلام لتجارب النجوم الذين تركوا بصمة ما في مجال الكوميديا السينمائية في بلادهم، أو الذين اكتسبت تجربتهم الكوميدية في السينما اهتماما خاصا، تبعا لعراقة حضورهم الكوميدي في فنون أخرى، ونعني بذلك الفن المسرحي غالبا. ولا يخفى هنا، أن الممثل النجم في الكوميديا، وأكثر من أي نوع فني آخر، ظل على الدوام أحد أعمدة الفيلم الكوميدي، وواحدا من الجسور الأساسية التي يمدها الفيلم باتجاه جمهوره، فإذا فشل الفيلم، حمل الممثل

النجم، جزءا كبيرا من نتائج هذا الفشل، أما حين ينجح فإنه وحده- تقريبا- يحصد الجماهيرية والشهرة والمكانة الخاصة في أسهم المنتجين.. وبالكاد يستطيع الكاتب أو المخرج من بعده، أن يحصد من الثمار ما يحصده الممثل النجم في الكوميديا.

- **الثالث:** تمثيل تجارب المخرجين البارزين في تاريخ السينما الكوميدية العربية، سواء ارتبطت هذه التجارب بنجوم كوميديين معروفين، أو قدمت خيارها البديل من خلال صناعة أفلام لا تعتمد على حضور نجم كوميدي معروف، لكنها رغم ذلك تحقق نجاحا كوميديا لافتا حين عرضها.. لإيماننا العميق بأن كوميديا لا يقودها مخرج، هي سفينة تائهة في عرض البحر وسط أمواج عاتية ورياح هوجاء، لن تصل إلى شط الأمان _ وهو شط صعب المنال في الكوميديا، ما لم يتوفر لها المخرج الكوميدي، الذي يعي ضرورات هذا الفن، وطبيعته الوعرة.ولا نغفل هنا بالتأكيد دور الكاتب الكوميدي أو نقلل منه، فالنص الكوميدي الجيد سينمائيا أو تلفزيونيا، كان ولازال، جوهرة نادرة لا يمكن الحصول عليها باستمرار، لكن رهان الكاتب وخياره الإنتاجي، كان على الدوام تابعا لخيار المخرج أو الممثل، مهما أتيحت لقلة نادرة من الكتاب الخيارات والنفوذ لدى جهات الإنتاج السينمائي.

وفي سياق هذه الأهداف الثلاثة، ربما تحقق لنا أن نولي الأنواع الكوميدية اهتماما حين يكون ذلك ممكنا من خلال فيلم يحقق لنا الأهداف الأربعة معا، وفي كل الأحوال، كانت قراءة هذه الأفلام، اقترابا حقيقيا، لم يكن بالإمكان، أن نعيد تكوين الصورة الكلية نقديا من دونها، ومن دون الاقتراب من كل تلك التفاصيل الجزئية التي تعطي الكثير من التجارب حقها في السياق التاريخي والنقدي معا.

الفصل الأول

الكوميديا المصرية

(سلامة في خير) لنجيب الريحاني:

الكوميديا تبحث عن ريادة نوعية



(سلامة في خير) إخراج نيازي مصطفى

يمكن اعتبار فيلم (سلامة في خير) الذي كتب له السيناريو والحوار بديع خيري ونجيب الريحاني، عن قصة لأستوديو مصر (كما جاء في شارة الفيلم) وأخرجه

نيازي مصطفى عام (١٩٣٧) يمكن اعتباره أول فيلم عربي يجسد في عناصره وبنائه، صورة متكاملة للفيلم السينمائي الكوميدي الذي يتمتع بقدر لا بأس به من الحرفة والنضج والقدرة على تلمس الأدوات والأساليب في صياغة فنية لا تخلو من الإمتاع.. الذي يمد جسور التواصل بعفوية إلى زماننا هذا.

❑ اقتباس حر!

(سلامة في خير) الذي نسبت قصته كما سبق وأسلفنا، إلى أستوديو مصر، مقتبس كما هو معروف عن القصة العالمية الشهيرة (الأمير والفقير) التي ستعود السينما المصرية لاستلهامها غير مرة.

ويروي نجيب الريحاني في مذكراته، أن استديو مصر، عندما استقطبه للعمل في السينما، عارضا عليه تقديمه في فيلم من بطولته، كانت لديه - هو وبديع خيري - فكرة وضعاها قبيل الشروع بكتابة السيناريو، لكن مدير الأستوديو آنذاك (أحمد سالم) عرض على الريحاني وخيري فكرة أخرى جديدة (مفضلا جعلها أساسا للسيناريو الذي نضعه) ويتابع الريحاني معلقا على ذلك:

(ولا أجد غضاضة في التصريح بأن هذه كانت المرة الأولى التي استحسنت فيها قصة لأي كان)[1].

والواقع فإن ما قام به بديع خيري ونجيب الريحاني في (سلامة في خير) ينطبق عليه تماما وصف الاقتباس الحر. ذلك أن السيناريو يتكئ مجرد اتكاء

---

(١) نجيب الريحاني: (زمن الانتقام من السينما) فصل من مذكراته، مجلة (الهلال) العدد التذكاري عن مئوية السينما - يناير ١٩٩٥.

لينصرف إلى بناء أجواء شعبية تتجلى من خلالها النماذج والعلاقات والسلوكيات التي تبني المناخ الاجتماعي والكوميدي العام للفيلم.

فالفيلم يستغرق في ثلثه الأول تقريبا في كشف بنية العلاقات الخاصة في حياة بطله " سلامة " سواء في مجال عمله، حيث يعمل مستخدما أو "فرّاشا " حسب التعبير المصري— في مخزن كبير لتجارة الأقمشة، ويعيش حالة تذمر من وضعه المهني الذي ما زال يراوح في المكان بعد عدد طويل من سنوات الخدمة؛ أو في محيط أسرته وجواره، حيث يخوض مشاجرات لا تنتهي مع جاره " بيومي مرجان" مدرس الابتدائي المتزمت الذي يتربص به في حالة من الإزعاج المستمر والمتبادل.

وإذا كان الفيلم لا يولي أهمية كبيرة لعلاقات " سلامة " مع زوجته، أو لافتقار البيت إلى أطفال وهو الذي يبدو قد تجاوز العقد الخامس من عمره، فإن السيناريو لا يغفل بالمقابل ضرورة وجود الحماة في بيت هذا الصهر الظريف، باعتبار مثل هذا النوع من العلاقة يشكل عنصرا هاما من عناصر الكوميديا الاجتماعية، وإن لم يستثمر هنا بشكل واضح.

ومن مكان العمل حيث يرتبط " سلامة " بعلاقة خاصة مع صاحب المتجر " شفيق بيه " تشوبها الكثير من المشاحنات اليومية، التي لا تخلو من قفشات.. وصولا إلى الحي والبيت، يقدم لنا الفيلم من خلال هذا كله بيئة شعبية مليئة بروح الظرف والتفكه التي يضفي نجيب الريحاني بأدائه الجذاب خفة ظل وعفوية وبساطة آسرة.

❑ المأزق يصنع المفارقات !

ينطوي العمل الكوميدي في إحدى سماته العامة على مأزق أو " ورطة " يقع بها البطل، وعندما يحاول حلها، أو التملص منها تظهر المفارقات، وتزداد الأمور تعقيدا وسوءا ! !

ورطة " سلامة " في الفيلم تبدأ مع مبلغ الأربعة آلاف جنيه، الذي عهد به " خليل بيه " إليه لكي يودعه في المصرف. وبسبب مشاجرة تقع في الشارع، يكون جار المصائب " بيومي مرجان " حاضرا فيها، يتأخر " سلامة " فيصل إلى المصرف بعد إقفال الصندوق. يقرر العودة إلى المتجر لإعادة النقود فيجده مغلقا، فقد ولدت زوجة " خليل بيه " صبيا طال انتظاره، الأمر الذي دفع بالأب المبتهج فرحا، لأن يغلق متجره ويعطي إجازة لكل العاملين فيه. وهكذا يجد " سلامة " نفسه أمام سؤال : كيف سيحافظ على هذه الأمانة الثقيلة؟ ! !

لا أود أن أسهب في سرد تفاصيل الفيلم وأحداثه.. لكنني أود أن أشير إلى أنه في هذه النقطة بالذات، تتضح عناصر الحالة الكوميدية، التي يحاول سيناريو الفيلم أن يبرزها. إذ يتحول الخوف من فقدان المبلغ لدى " سلامة " أو سرقته، إلى هوس حقيقي. يرى سائق دراجة في الشارع، يحاول سرقة محفظة من إحدى المارات، فينقلب الشارع في مخيلته إلى قافلة من الدراجات الهوائية التي تطارده بشكل جنوني ! !

يهرع إلى البيت، فتخبره زوجته أن اللصوص كسروا باب الشقة في غيابها وسرقوا الأواني النحاسية كلها !!

باختصار يعيش " سلامة " حالة من فقدان الثقة والأمان التي يبرع صناع العمل في جعلها دعامة من دعامات الورطة الكوميدية لهذا البطل، الذي يجسد بدوره صورة متماسكة للشخصية الكوميدية، خارج ردود الفعل النمطية الجاهزة.

بناء على نصيحة أحد الأصدقاء، يهتدي سلامة إلى حل مؤقت لمشكلته، حيث يشير أحدهم إلى إمكانية المبيت في أحد الفنادق الضخمة. وإيداع المحفظة والمبلغ في خزينة الفندق، تروق له الفكرة، لكنه يصطدم بمشكلة ارتفاع أجرة الغرفة.. وفي الوقت الذي يهم بالخروج من الفندق بما يشبه الطرد، يدخل أمير " بلودستان " القادم لزيارة مصر برفقة مستشاره.. لكن هذا الأمير الذي يريد أن يثبت لمن حوله أن المال والمظهر هما كل شيء، يطلق صفة الإمارة على "سلامة" في لحظة هرج ومرج تسود لدى دخوله، وعندما يصعدان إلى الجناح المخصص له، يتفق الأمير "خير قندهار" على تبادل الأدوار مع "سلامة" بعد أن يغريه بمكافأة قدرها خمسمائة جنيه!

☐ عالم الفقر.. وعالم الثراء !!

هاهنا يلتقي عالم الترف والثراء، مع عالم البساطة والفقر.. وتتحول الكوميديا إلى سلسلة من المآزق المتتالية، التي تنبع من سوء التصرف العفوي حينا، والجهل بالقواعد والأعراف تارة، والمفارقات التي تصنعها الصدفة، حينا آخر، كما نرى حين يأتي الحاجب بالخطاب الذي كان من المقرر أن يلقيه الأمير لدى زيارته لأحد الملاجئ، فيتلوه " سلامة " باعتباره الأمير المفترض، في حفل عشاء رستم باشا!!

لكن ميزة الفيلم أنه لا يكتفي بهذه المفارقات الناتجة عن المصادفات السيئة وحسب، بل هو يسعى لإبراز المفارقة السلوكية والحياتية العميقة، التي تتبدى بوضوح حين تجد شخصية بسيطة نفسها في وسط اجتماعي مختلف تماما، وهي تحاول أن تبحث عن نقطة توازن بين سلوكها الشعبي الاعتيادي، الذي تظنه " مألوفا" فيتضح أنه مستهجن ومحرج لدى الآخرين .. وبين نمط السلوك السائد أو الذي يطلب من هذه الشخصية أن تجاريه، أو أن موقعها الجديد هو الذي يفرض عليها ذلك.

في هذا الإطار تتوالى أحداث النصف الثاني من الفيلم، وتسير لعبة الأدوار المتبادلة، وفق الهدف الكوميدي المرسوم لها في السياق العام.. إلى أن يتعرف " بيومي مرجان " على جاره اللدود، الذي يزوره في المدرسة باعتباره " أمير قندهار " ويقوم بتسفيهه أمام طلابه؛ فلا يكون من هذا الأخير إلا أن يبلغ الشرطة عن منتحل الشخصية هذا.. ولسوء حظ " سلامة " يقبض عليه في ظل اختفاء الأمير الحقيقي الذي اتفق معه على هذه اللعبة، وغياب محفظة النقود،التي استبدلت بطريق الخطأ مع محفظة متشابهة لأحد مندوبي معامل الحرير والنسيج.

لكن ولأن الفيلم يعدنا منذ العنوان أن سلامة سيبقى بخير، ولأن النهايات السعيدة هي قدر الأفلام الكوميدية، لا بد أن تحل كل الإشكاليات، فينجو سلامة من السجن، وتعود المحفظة الحقيقية وبداخلها كامل المبلغ، ويعلن الأمير قندهار حقيقة اللعبة، التي مكنته أخيرا من أن يختار شريكة حياته بعيدا عن مغريات المال والمظهر.. وابتهاجا بكل هذه السعادة، التي تنضح بها نهاية الفيلم، تتوالى العطايا والهبات على " سلامة " فيمنحه الأمير مبلغ الخمسمائة جنيه الذي وعد به، وتزيد خطيبة الأمير بمائتي جنيه، أما " خليل بيه" فيرّقي " سلامة " إلى مرتبة رئيس

ورديات. وحده الجار اللدود الذي كان يمني نفسه بـ " تأبيدة " لجاره، يخرج مخذولا فلا يلقى سوى الخيبة والحسرة!

❑ عناصر الكوميديا

إن التوجه الكوميدي الذي يطبع مسار الفيلم، لا يتجلى في مجرى الأحداث وتطوراتها فحسب؛ بل يكمن كذلك في بناء الشخصيات، وطبيعة الحوار، وأسلوب المعالجة الإخراجية أيضا.

ثمة مسحة من البساطة والعفوية تميّز تلك الشخصيات، التي تتجلى في سلوكياتها انفعالية محببة ومتلونة الأمزجة. فـ" سلامة " يميزه التذمر من وضعه المهني.. وهو تذمر يبدو عنوان شخصيته و" خليل بيه " تتجسد فيه انفعالية التاجر، سريع الغضب والمفرط الحرص بطريقة تفرز سلوكا كوميديا واضح المعالم، و شخصية " بيومي مرجان " تقدم صورة لمعلم المدرسة الابتدائي، حيث يبدو سلوكه نتاج آلية إعداد المعلمين مطلع القرن العشرين، والفهم السائد لوظيفته وصورته التي يجب أن يحافظ عليها حتى خارج أوقات الدوام، والتي يتم استثمارها بشكل كوميدي متقن.

أما بالنسبة للشخصيات الأخرى، فيطالعنا في هذا الفيلم نموذج الشاب المدلل، ضعيف الشخصية، والذي يبدو نتاج ثراء خاو من كل قيم الحياة الأخرى، وقد أداها الفنان حسن فايق بصورة كاريكاتورية فاقعة.

إن مجمل هذه الشخصيات التي أبدع بديع خيري مع شريكه نجيب الريحاني في رسم معالمها على الورق تطل من خلال حوار يقدم لنا تجسيدا متقنا لمدى ترابط الحوار الكوميدي مع بنية الشخصية والحدث وأجواء الفيلم، وهو حوار لا يخلو في النهاية من ميل واضح نحو أسلوب القفشات اللفظية، لكن ذلك لا يطغى على الموقف الكوميدي ذاته، ولا يبدو مقصودا لذاته إلى حد الاجترار كما سنرى في أفلام كوميدية أخرى..

❑ توازن إخراجي أمام سطوة النجم !



المخرج نيازي مصطفى

نيازي مصطفى في هذا الفيلم، وإن كان خاضعا لكوميديا الممثل– النجم أساسا، في زمن كان فيه نجيب الريحاني سيد الساحة المسرحية، ومحط أنظار استديو مصر، الذي كان يسعى لاستقطابه للعمل في السينما كما سبق وأسلفنا، في حين أن نيازي مصطفى، كان حينذاك مخرجا شاباً، يحاول أن يثبت أقدامه في السينما. أقول رغم كل هذه الاعتبارات، فإن اجتهاد نيازي مصطفى في ابتكار الحل الإخراجي الكوميدي كان واضحا ومثمرا في نتائجه، وخصوصا في مشهد مطاردة سرب الدراجات الهوائية لـ " سلامة" في الشارع وهو مشهد متخيل هدفه التصعيد الكوميدي إخراجيا، ومشاهد المشاجرات بين سلامة وجاره بيومي مرجان التي لا تخلو من حيوية وتدفق.

إن إحساس نيازي مصطفى بقيمة أداء الريحاني، جعله يخلص لحالة الأداء التمثيلي ويسعى لإبرازها، كما أن إحساسه بالإيقاع الخاص الذي يفترضه ويتطلبه العمل الكوميدي. كل هذا مكنه من أن يقدم حالة إخراجية لا تتكئ في كوميديتها على النص والحوار والممثل وحسب، بل تستفيد من كل هذا، وتجتهد ضمن الظروف التقنية المكنة أيضا، من أجل تكريس هوية كوميدية واضحة لهذا العمل السينمائي.

☐ الأداء التمثيلي: تفاصيل وأنماط

نجيب الريحاني في أدائه لشخصية " سلامة " يمتح من تجربة مسرحية عريقة في قراءة وتحليل الشخصية وامتلاك المفاتيح الخاصة بها. إنه يبدو شديد الحرص على مصداقية التفاصيل الكبيرة والصغيرة معا في بناء هذه الشخصية، وخصوصا إذا أدركنا علاقته بالمشاركة في كتابة سيناريو الفيلم مع بديع خيري، وهو أمر ربما نبهه قبل أن يقف أمام الكاميرا إلى اختلاف تقنية الأداء السينمائي، فجاء أداؤه، أقل تشبها بالمسرح وأكثر قربا من السينما وفهما لعناصرها.. وهو في انفعالاته وتعابيره المتدفقة وخصوصا في مشاهد الذعر والخوف التي يتحصن بها، ضد عملية نصب يعتقد أنها تحاك له، بارع في المزج بين مخزون متنوع من الانفعالات: الغاضبة، القلقة، الجسورة، الحزينة، والتي تفضي إلى ابتسامة عميقة، هي مزيج من الإحساس بالمأزق، وحسن التعبير كوميديا عنه.

وإلى جانب نجيب الريحاني يبرز الأداء العفوي الظريف، لكم من الممثلين الذين رحلوا جميعا عن عالمنا، منهم من قدم بناء نمطيا لشخصيته من دون أن يغلق باب الابتكار كفؤاد شفيق في دور التاجر " خليل بيه " وحسن فايق الممثل الشاب آنذاك، الذي قدم شخصية الابن المدلل من خلال أداء يمزج بين الحركة المصنوعة والصوت الكاريكاتوري، الذي سيصبح سمة لازمة له لاحقا. ومحمد كمال المصري، الشهير باسم " شرفنطح " والذي أدى دور " بيومي مرجان " بحضور كوميدي آسر يعكس نمط تفكير الشخصية وعصابية سلوكها أحيانا، في واحد من اجمل نماذج الشر المحبب في السينما المصرية.

ومنهم من قدم دوره بعيدا عن أسلوب التنميط الكوميدي في قراءة الشخصية، كما نرى في أداء حسين رياض في دور " الأمير قندهار " و راقية إبراهيم، فضلا عن استيفان روستي، الذي جسد بحضوره الشخصي وملامحه الحادة، صورة الباشا الأرستقراطي، التي تحولت فيما بعد إلى نمط كوميدي بعد أن قدمها في عدد من الأفلام اللاحقة.

❑ **إن فيلم (سلامة في خير)** الذي أقوم بقراءته بعد أكثر من ستة عقود مضت على إنتاجه، يبقى برأيي محتفظا بقيمته الكوميدية، ليس باعتباره النموذج المثل للفيلم الكوميدي، بل ما يمثله من حرفية ونضج وفهم في الكتابة أولا وفي الإخراج والأداء ثانيا، بما يتجاوز أحيانا، الكثير من المحاولات الكوميدية التي أنتجت فيما بعد، والتي كان يفترض أن تفيد من تراكم الخبرات والتجارب والزمن.

(عثمان وعلي) لعلي الكسار
ريادة زمنيـة .. لا أكـثر!!



علي الكسار في (عثمان وعلي)

يمثل فيلم (عثمان وعلي) الذي أنتج عام ١٩٣٩ بداية التعاون السينمائي بين الممثل علي الكسار والمخرج توجو مزراحي، الذي كتب سيناريو هذا الفيلم وأخرجه وقام بإنتاجه، مثلما قام بإخراج وإنتاج معظم أفلام علي الكسار السينمائية الكوميدية لاحقا. هذه الأفلام التي أريد لها أن تنافس مدرسة أكثر تقدما في الكوميديا المسرحية والسينمائية كان يمثلها نجيب الريحاني في الفترة نفسها.

❑ عثمان عبد الباسط في السينما

يؤدي علي الكسار في هذا الفيلم شخصيته المسرحية الأثيرة " عثمان عبد الباسط " التي ابتدعها لينافس شخصية " كشكش بيه " التي قدمها الريحاني على المسرح كما سبق وأسلفنا في فصل سابق.

وإلى جانب " عثمان عبد الباسط " الرجل البسيط الذي ينطق بلهجة أهل النوبة، والذي يتميز بطيبة القلب والسذاجة من دون أن تعوزه الحيلة في حالات نادرة؛ يؤدي علي الكسار شخصية أخرى " علي بيه " الشبيه، كما هو واضح من عنوان الفيلم: (عثمان وعلي)

ولكن من هو عثمان، ومن هو علي ؟!

- " عثمان عبد الباسط " عامل بسيط في (شركة التليفونات المتحدة) يشكل مع صديقه " بندق " ثنائيا كوميديا في الخيبة والفشل، والسذاجة التي تودي بهما إلى الطرد من العمل بعد سلسلة من سوء التفاهم والأخطاء المهنية الكوميدية حقا، ليجدا نفسيهما، يعملان في صيدلية، لا تبدو أخطاؤهما وتجاوزاتهما فيها، بأقل حماقة وتخبطا.
- " علي بيه " مدير شركة (الأسهم المتحدة) وهو رجل متزن، ناجح في إدارته، مهووس بأسعار الأسهم وأخبار البورصة حتى خارج أوقات العمل.

❑ كوميديا سوء التفاهم

تقوم الكوميديا في هذا الفيلم باختصار على سلسلة من مواقف سوء التفاهم التي تنشأ بسبب حلول شخص بدل آخر بطريق الخطأ، وبسبب التشابه التام بين

شخصيتين مختلفتين، وهي قصة سيتم تداولها في كم كبير من الأفلام الكوميدية العربية.

فعثمان عبد الباسط، الذي تركناه يعمل لدى صيدلي، يطلب منه هذا الأخير إيصال زجاجة دواء لأحد الزبائن، في الوقت الذي كان عثمان وصديقه بندق قد تجرعا خفية، جرعات من دواء يسبب الهلوسة!

في الطريق إلى إنجاز المهمة، يسقط كيس من القطن فوق رأسي " عثمان " و " بندق " فيطرحهما أرضا، ولكن- يا للمصادفة البديعة- تحت نافذة شركة (الأسهم المتحدة) حيث مدير الشركة المذكورة " علي بيه " قد اختفى، أو تم الاعتقاد بذلك، بعد أن رميت الرسالة التي يخبرهم فيها أنه ذهب ليستجم في إيطاليا لمدة أسبوعين، رميت في سلة المهملات بالخطأ. وهكذا يظن مجلس إدارة الشركة، أن " عثمان " الشبيه، الملقى أرضا هو نفسه مديرهم الذي يبحثون عنه، ويتم تبرير تصرفاته الغريبة فيما بعد بأنها بسبب حالة الارتجاج في المخ!

أما الأخ " عثمان عبد الباسط " فيظن بدوره أنهم أتوا به ليعمل مستخدما في الشركة، قبل أن يكتشف أنه مديرها المفترض. فيستسلم بسذاجته لما يطلبه الآخرون، أو لتهيؤاته التي يفترض أنها بسبب الدواء أيضا.

عند هذه النقطة، تتضح الحبكة الكوميدية بعناصرها وآفاقها، ويغرق " عثمان" وصديقه " بندق " ومن حولهما من موظفي الشركة والمعارف والأصدقاء، يغرقون جميعا في سذاجة المواقف المفبركة الهشة، ورداءة التمثيل التي تعمق الإحساس ببدائية السيناريو، القائم على استثمار حضور على الكسار الظريف والبسيط، والذي يسعى من خلال لهجته النوبية المحببة، لأن يخلق لنفسه حيزا خاصا من الكوميديا المرتبطة بشخصية نمطية جاهزة.

تتوالى الأحداث لتكشف عن حب " عثمان " للنساء، الأمر الذي يوقعه في خصومة مع حبيبته المخلصة " ياسمينة " التي تعرف إليها عندما كان عاملا في مصلحة التليفونات. فقد أتاح له صعود قمة أحد الأعمدة، الوصول إلى شرفة الحبيبة التي وعده بها صناع الفيلم، إذ تقع في حبه، من دون أي نقاش ومن المشهد الأول.

وحفاظا على هذا الحب السينمائي الملهم، يقرر " عثمان " أن يترك النساء اللواتي ضبطته معهن " ياسمينة " متلبسا، وأن يترك الشركة كلها؛ لكن اتفاق محصل الضرائب ومساعده على سرقة مبلغ عشرة آلاف جنيه من الشركة يعقد الأمور، ويوقع عثمان في قفص الاتهام.

يقرأ " علي بيه " الموجود في إيطاليا للاستجمام الخبر في الصحف، فيقرر العودة غاضبا، ليساق هو أيضا إلى المحكمة التي وقعت في التباس: أيهما عثمان.. وأيهما علي؟!

وبظهور " علي بيه " الحقيقي، يفرج على " عثمان " الذي تمكن من الإمساك باللصوص وسوقهما إلى المحكمة، في إحدى الحالات النادرة التي تنفعه فيها الحيلة، ويسعفه الذكاء!

❑ غياب بناء الشخصيات

وفي مشهد النهايات السعيدة، يتفق " عثمان " مع حبيبته " ياسمينة " على الزواج، ويتفق " علي بيه " مع خطيبته على إتمام زواجهما أيضا. وتنهمر القبلات الكوميدية من دون أن ينسى صناع العمل استغلال الشبه في قبلة خاطئة بين " علي بيه " و " ياسمينة " قبل أن نكتشف أنه ليس الحبيب الموعود.. لكن في سبيل الإضحاك فالمسامح كريم.

وبغض النظر عن مدى قيمة هذه الأحداث كمادة كوميدية، تعتمد مبدأ سوء التفاهم أساسا، والكوميديا اللفظية البحتة ولوازمها حينا، فإن سيناريو توجو مزراحي في هذا الفيلم يتسم ببدائية شديدة، وهو يكاد يخلو من شيء اسمه (بناء شخصيات) هذا إذا استثنينا- بالطبع- شخصية " عثمان عبد الباسط " الآتية من المسرح بمواصفاتها الجاهزة، وشخصية " بندق " التي تكتسب قيمتها من ارتباطها بشخصية " عثمان عبد الباسط " وظهورهما المشترك في أغلب المشاهد..وسوى ذلك فهي لا تتعدى كونها شخصية داعمة لكوميدية البطل الرئيسي ليس إلا، أما باقي الشخصيات فهي متشابهة فيما بينها، مرسومة من الخارج، لا يميزها إلا وظيفتها أو انتمائها المهني، دون أن يكون لهذا الانتماء أثر واضح على السلوك أو الأفعال؛ وبالتالي فإن هذه الشخصيات لا تترك أي أثر كوميدي خارج إطار قول الحوار وتجسيد الحدث!

❑ إخراج تنفيذي!

وبالسوية نفسها يبدو أداء توجو مزراحي الإخراجي تنفيذيا محضا، تنقصه الكثير من اللمسات الإبداعية حتى بمقاييس سينما تلك الأيام، ناهيك عن افتقاد الحس الكوميدي المطلوب في تكثيف الإيقاع، وحل المشهد، ورسم حركة الممثلين في المكان، وإبراز ردود الأفعال التي هي عنصر أساسي من عناصر الفهم



المخرج توجو مزراحي

الإخراجي للكوميديا، بل إن تضخيم رد فعل الشخصية تجاه الحدث البسيط، يسهم أحيانا في إبراز المفارقة الكوميدية وبلورتها.

ورغم اجتهاد توجو مزراحي في تحقيق بعض النقلات المونتاجية التي كانت تعتبر فنية في ذلك الزمن، واستخدامه لتقنيات جديدة نسبيا حينذاك، كتقسيم الشاشة إلى ثلاثة أقسام في مشاهد المكالمات الهاتفية، ورغم سعيه لتحقيق شيء من المصداقية في تصوير بعض المشاهد الخارجية؛ إلا أن كل تلك الاجتهادات لم تخفف من غياب اللمسة الإبداعية الدافئة في كثير من عناصر العمل، وخصوصا الديكور الذي بدا شديد الفقر، وزاد في بؤسه ذلك البون الشاسع الذي أظهرته المشاهد المصورة خارجيا، بالمقارنة مع ديكورات الأستوديو الفقيرة بالتفاصيل والخالية من الروح.

❑ علي الكسار وحيداً !

أداء علي الكسار في (عثمان وعلي) يبدو أسير مواصفات الشخصية النمطية التي يلعبها أولا، وفهمه لطبيعة الكوميديا كما كان يمارسها في مسرحه ثانيا. كوميديا تلعب على وتر السذاجة والنكتة اللفظية، وسوء الحظ الذي يلازم الشخصية، من دون أن يفضي إلى أي صراع حقيقي أو تأزم له دلالات. فالحياة بالنسبة لـ " عثمان عبد الباسط " لا تحتمل أي تعقيد، وطيبة القلب التي تمتزج بالسذاجة، وقلة الحيلة، وبعض الذكاء الفطري إذا لزم الأمر، كفيلة بحل كل المشاكل وتبسيطها.

أما باقي الممثلين، فلعل ميزتهم الأبرز في هذا الفيلم، تقارب سوية أدائهم البدائي، وافتقار الكثير منهم إلى أية بارقة موهبة، الأمر الذي كان كفيلا بإعلاء شأن أداء الكسار وإبراز قيمته وسط هذا المحيط من انعدام الموهبة والفن.

❑ **(عثمان وعلي)** وبمعزل عن التقييم النقدي الصارم، الذي لن يكون في مصلحة الفيلم بالتأكيد، يبقى صفحة من صفحات الكوميديا في السينما العربية، وهو بأداء بطله، وإمكانات كاتبه ومخرجه، يمثل لونا من ألوان الكوميديا التي ظهرت قبل أكثر من ستة عقود، باعتبارها تجربة أو محاولة، تحمل براءة الضحك وعفوية تقديمه على الشاشة، وإن كان ينقصها الكثير من النضج والحرفة والتأني.

(بنت البلد) لإسماعيل ياسين
إرهاصات أولى لكوميديا العلاقة مع الغرب



« بنت البلد » إخراج حسن الصيفي

ينتمي فيلم (بنت البلد) الذي انتج عام ١٩٥٤ إلى المرحلة الثانية من مسيرة بطله إسماعيل ياسين مع السينما، أي تلك التي انتقل فيها من أدوار السنيد ودور صديق البطل، الذي يشيع جوا من المرح في الفيلم، إلى أدوار البطولة المطلقة، التي بات يصنع فيها الفيلم، ويسوق في صالات العرض باسمه .. مهما كانت طبيعة الأسماء التي تشاركه البطولة ! !

❑ الكوميديان عاشقاً !!

كتب قصة الفيلم وحواره زكي صالح بالاشتراك مع الممثل الكوميدي المعروف استيفان روستي، الذي سيقوم بأداء دور تمثيلي في الفيلم أيضا، أما السيناريو فهو للمخرج حسن الصيفي، الذي أخرج لإسماعيل ياسين عددا من الأفلام ذات الطابع الكوميدي والسوية الفنية نفسها.

مع إسماعيل ياسين في البطولة، الراقصة " كيتي " والمطربة " العاطفية "- حسب تعبير الشارة- نجاة، إلى جانب الممثل والمخرج الكوميدي سيد بدير . ولنا أن نستنتج مكانة إسماعيل ياسين في ذلك الزمن، وسطوته السينمائية التي دفعت بصناع الفيلم لاختيار المطربة نجاة بملامح وجهها الهادئة، وبجمالها السينمائي المريح و المشبع بالرقة، لتلعب دور حبيبة إسماعيل ياسين أو ابنة عمه، التي تذوب بهواه وتغني له " عالحلوة والمرة " والعديد من الأغنيات العاطفية، التي تظهر حبها له، وولعها بشكله ومواصفاته التي لا تمت بصلة لنموذج الرجل الوسيم المحبوب السائد في السينما المصرية في الخمسينيات، والذي كان يجسده عماد حمدي وشكري سرحان، ويحيى شاهين وكمال الشناوي ورشدي أباظة وعمر الشريف وسواهم!

وإذا فكرنا في المقابل، بأن جمال الشكل لم يكن مطلوبا من ممثلي الكوميديا، فإننا سنلاحظ هنا، أن المفارقة الكامنة بين شكل إسماعيل ياسين، وشكل محبوبته المفترضة، لم تكن مفارقة مقصودة في الفيلم، ولم توظف كوميديا على الإطلاق، وإنما جرى التعامل معها، باعتبارها جزءا من الخط العاطفي الرومانسي الذي لا بد أن يدخل في بناء أي فيلم، وخصوصا إذا كان يعلي من شان بنات البلد.. ولو تم التعامل معها كوميديا، لكان للفيلم شأن آخر على صعيد توليف عناصر الكوميديا.

❑ كوميديا العلاقة مع الغرب !

ربما كان المدخل الأكثر تعبيرا عن كوميديا هذا الفيلم هو تأمل بعض مفاصل أحداثه، فالكوميديا هنا، لا تقوم على مشهدية سينمائية، تعي تركيبتها الكوميدية الخاصة، أو تطرحها للمتتبع أو الدارس بوضوح، بل تبقى رهينة أحداث تتوالى، وشخصيات تعكس ردود أفعالها وبنيتها الكوميدية ضمن النسيج العام.

تدور أحداث فيلم (بنت البلد) بين صعيد مصر وباريس. وبالطبع فإن صناع الفيلم يلعبون منذ البداية على هذه المفارقة الكوميدية، فالعلاقة مع الغرب المتطور أو المختلف، والتضاد البيئي والقيمي وأحيانا النفسي، تكاد تتحول في السينما العربية إلى موضوع كوميدي في العديد من الأفلام، ولعل هذا الفيلم هو من الأفلام الأولى التي نسجت على طرافة هذا الموضوع. فالفيلم يبدأ بمشهد ثورة كبير الرحيمية " عبد الرحيم بيه" وغيظه الذي يكاد يتفجر في أرجاء منزله الواسع الفسيح، الشبيه بقصر حاكم. والسبب هو إرسال "حافظ بيه" كبير الحافظية ابنه إلى باريس لمتابعة تحصيله العلمي هناك. وللرد على هذه الخطوة التي أثارت قهر " عبد الرحيم " كبير الرحيمية، يقرر هذا الأخير إرسال أحد أبنائه للدراسة وتحصيل العلوم في باريس أيضاً.

ومن بين أبنائه الثلاثة، يقع اختيار الأب على " عبد المعبود " الذي يجسد شخصيته إسماعيل ياسين. وبعد سلسلة من المواقف الكوميدية التي تكشف نمط العلاقات السائدة في محيط أسرة كبير الرحيمية على وجه الخصوص، وهذه البلدة الصعيدية وآلية التفكير السائدة فيها على وجه العموم؛ فضلا عن علاقة الحب التي

تربط " عبد المعبود " بحبيبته " بدرية " التي يتكشف حبه لها من خلال بعض الأغنيات والثنائيات الغنائية التي تؤديها نجاة الصغيرة مع إسماعيل ياسين بطريقة تعكس هذه التركيبة العجائبية في الحب والغناء معا.. يسافر " عبد المعبود " إلى باريس دون أدنى معرفة، أو مؤهلات تساعده على الوصول لما يريد، إلا تحقيق الهدف الذي حددته العائلة:

التعلم في باريس على غرار ما يفعله ابن " حافظ بيه " كبير الحافظية.

❑ سيناريو المصادفات والمعرفة المسبقة!

ومن خلال سيناريو يفتقر إلى التفاصيل المقنعة، التي يمكن أن تغني الحالة الكوميدية المطروحة، وتدعم بناءها موضوعيا، نرى إسماعيل ياسين يهبط من الطائرة في مطار يوصف أنه " مطار باريس " وقد ارتسمت على وجهه ملامح البلاهة،التي تميز أداءه في المواقف الحرجة، ليأتي " استيفان روستي " ويتلقفه من أمام سلم الطائرة، آخذا إياه بالأحضان، وكأنه في انتظاره على موعد معلوم، رغم عدم وجود أي إشارة لذلك في سياق الفيلم، سابقا أو لاحقا!

يدعي هذا النصاب، حبه للشرق ولمصر التي يدين لها، فيصرخ إسماعيل ياسين في وجهه: (يا نهار أسود، هو أنت مديون لمصر كمان.هيّ مصر ح تدينك ولاّ تدين الإنكليز ؟!) وبعد أن يخبر " عبد المعبود " هذا الشخص المجهول الاسم في الفيلم، هدفه من القدوم إلى باريس يقوده هذا الخير إلى فندق "رجوع الفن إلى مستواه " ليلقنه أرقى العلوم حسب ادعائه. وهناك يعرفه إلى الراقصة كيتي، التي لا يبخل صناع الفيلم بتقديم وصلة رقص شرقية ساحرة لها، ويحاول إقناعه بالزواج منها كشرط للتعلم، ووسيلة بالتالي لنهب ما يملك!

ولأن ما يملكه " عبد المعبود " لا يغري هذا النصاب الأنيق، ولا يشبع رغبته؛ فإن " عبد المعبود " يرسل برقية إلى والده كبير الرحيمية، يطلب منه مبلغ خمسة آلاف جنيه لإتمام هذا الزواج المزعوم.

عند هذه النقطة تدب الحرارة في إيقاع الفيلم، الذي كان قد وقع في مطب الترهل، وتبدأ الأحداث بالتصاعد الكوميدي، وإن لم يكن بشكل محكم .. فيقرر كبير الرحيمية السفر إلى باريس مع أولاده لإنقاذ " عبد المعبود " من براثن هذه الغانية، وحفظ شرف العائلة و " خيرها " أيضا، إذ يتساءل " عبد الرحيم " وهو يتفجر غيظا، وبنبرة رغم طرافتها لا تخلو من خطابية تلخص مقولة الفيلم:

(لما كل واحد منا يتزوج واحدة أجنبية، بنت البلد تروح فين؟ لازم يكون زيتنا في دقيقنا، ماذا وإلا قول على بناتنا يا رحمان رحيم)

أما ابنة عمه " بدرية " التي صدمت لسماع الخبر، فتناجيه معاتبة بطريقتها الخاصة، في أغنية ربما يدهش من يستعيدونها اليوم أن تكون نجاة الصغيرة تناجي فيها حبيبها الخائن إسماعيل ياسين:

عالحلو والمرة

مش كنا متعاهدين

ليه تنسى.. بالمرة

عشرة بقى لها سنين

ع الحلوة والمرة !

وبعد أن تتشكل محكمة للبت في هذا الوضع الشائك من قبل عبد الرحيم وأولاده، يقرر هؤلاء انتقال المحكمة إلى باريس مباشرة لمعاينة الوضع هناك، وتذهب معهم الحبيبة المصدومة لتمسك بابن عمها الخائن متلبسا بالجرم المشهود .

وكما في المرة الأولى، يقع كبير الرحيمية وأولاده، في قبضة المحتال الذي يريد أن يودي بشرف العائلة، فيخطط هذا الأخير، بعد علمه بمجيئهم إلى باريس لتنحية " عبد المعبود " وتزويج " كيتي " من كبير الرحيمية نفسه، باعتباره صاحب الثروة التي يمكن الاستيلاء عليها.

لكن الفيلم يأخذ طابعا غريبا بعد ذلك، ويتذبذب مساره الدرامي، بحثا عن الإضحاك بأية وسيلة، فتجري مساومة مكشوفة ومعلنة على تزويج هذه الغانية الحسناء، تارة للأب، وأخرى لابنه الأول، وتارة لابنه الثاني.. وكأن الأمر لعبة احتمالات تدار كيفما اتفق ليس على صعيد خطة هذا الرجل المحتال، بل على صعيد السيناريو أيضا!

أما "عبد المعبود " فيلتقي مصادفة بـ " بدرية " في الفندق الذي يقيم فيه، بعد أن اقتاد الرجل النصاب كل العائلة إليه. وتبدأ خيوط اللعبة- غير المحبوكة أصلا- بالتكشف بسهولة عندما يحاول رجلان يعملان لدى النصاب إياه، خطف " عبد المعبود " وإخفاءه عن أعين أهله، فلا يفلحان بسبب وجود " بدرية " ثم يقومان إنقاذا لسمعتهما في الفيلم، بخطف " بدرية " نفسها!!

❑ عليهم يا عرب !!

وبعد سلسلة من الملابسات والمواقف الكوميدية التي تبرز مواهب إسماعيل ياسين في تقمص البراءة وقلة الحيلة، والتكهن بالمصائب السوداء، التي ستتراكم على رأسه، ورؤوس "اللي خلفوه" يلتقي "عبد المعبود" بأبيه وأشقائه، ويكشف لهم حقيقة هذا المحتال، والغانية التي معه، ويخبرهما بخطف "بدرية" فلا يكون من كبير الرحيمية، إلا أن يرسل برقية عاجلة إلى أهله الصعايدة ليهرعوا إلى نجدته في باريس.

وبطريقة (عليهم يا عرب) ينقلنا المخرج على الفور إلى بلدة " الرحمية " حيث الشاحنات، محملة بالرجال والسلاح والغفر، متجهة إلى مطار القاهرة الدولي، ثم إلى باريس، وبسرعة تفتقر إلى ضبط إيقاع الحدث الدرامي، لا يلبث أن يهتدي هؤلاء الرجال، بالمصادفة التي لا تحدث إلا في السينما، يهتدون إلى مكان " بدرية " ويقبضون على المحتالين، ويسلمونهم إلى الشرطة الفرنسية، بعد ان يخلصوا كبير الرحيمية وأولاده من تهمة بلاغ كاذب وإزعاج للسلطات.

يعود الجميع إلى مصر، ليحتفلوا فورا بزواج بطل الفيلم من ابنة عمه مطربة الفيلم، لتكون النهاية بالأفراح والليالي الملاح، وبزواج ابن البلد من بنت البلد، ووضع (زيتنا في دقيقنا) على حد تعبير المثل الشعبي الذي يتبناه الفيلم كمقولة وهدف.

❑ إخراج على إيقاع كوميديا الممثل

من الواضح أن القصة التي اعتمد عليها الفيلم أساسا، تبدو مادة خصبة لعمل كوميدي، يمكن أن يطرح الكثير من الأفكار الاجتماعية والإنسانية التي يمكن أن تعبر عن عقلية محافظة في ذلك الحين، قد تجد صدى بين جمهور الخمسينيات.. بل وحتى لدى بعض فئات وشرائح جمهور اليوم، مثلما يمكن أن تحفل بالكثير من المواقف التي يمكن أن ترتقي بالعمل بعيدا عن الكوميديا اللفظية، التي يتلاعب بها إسماعيل ياسين بطريقته الخاصة وأسلوبه المحبب الذي لا يخلو من كاريكاتورية ظاهرها عفوي، رغم ما تنطوي عليه من صنعة محدودة؛

لكن المعالجة الإخراجية لا تنجح في تقديم كل هذه المعطيات بأسلوب آخر. ويبدو المخرج حسن الصيفي أسير مفاهيم كوميديا الإضحاك بالاعتماد على الممثل النجم أولا وقبل كل شيء، حيث تغيب القراءة الكوميدية الخاصة للمشاهد، عن كثير من جوانب العملية الإخراجية، باستثناء بعض المشاهد، كمشهد الافتتاح الذي نرى فيه ابن كبير الرحيمية " عبد الموجود " السمين بعباءته وملامحه الريفية، يعزف على البيانو بطريقة خشنة وخالية من رهافة الحس الموسيقي، فيما والده يفور ويغلي.. لكن المخرج يلجأ أيضا إلى لعبة المفارقة الشكلية حيث يقدم لنا رجال العمدة أو (الغفر) الذين يملئون منزله، ثلة من الأقزام، الذين يزدادون تقزما أمام ضخامته الجسدية، والذين لا وظيفة لهم سوى تقديم التحية العسكرية للعمدة، كلما ذكر اسمه.. وها هنا يبدو الحل الإخراجي الكوميدي خارجا عن سياق رسم بيئة أو إعطاء أي معنى اجتماعي أو إنساني، كما هو طموح فن الكوميديا على العموم.

❑ كل الأدوات في خدمة الضحك !

يعتمد الفيلم في عناصره الكوميدية، على موهبة وحضور النجم الكوميدي حامل بطولة العمل بالدرجة الأولى. فإسماعيل ياسين هنا، يصول ويجول في قفشاته الكوميدية، ونكاته المرتجلة، وفي توسل الإضحاك بتعابير وجهه وحركة رأسه التي تختزل إحساس وقوع الكوارث بشكل عفوي، ومما لا شك فيه أن إسماعيل ياسين مهما قيل في أدائه، فإنه يبقى نموذجا كوميديا شديد الحضور، وهو هنا يستخدم كل أدواته، مستفيدا في الوقت نفسه من طرافة الحوار بالدرجة الأولى، هذا الحوار الذي يبدو حاملا خصوصيته ونكهته الكوميدية، مقابل ضعف السيناريو وتهافت الحبكة في كثير من أجزاء الفيلم.

وعلى صعيد الأداء التمثيلي فإننا نجد هنا ممثلين كوميديين، ينهضون بأدوارهم بثقة وموهبة كاسيتفان روستي بعصبيته التي تبدو جزءا من أدوات الاحتيال، ومحمد التابعي، باعتماده التكرار المضجر لعباراته في حالات الغضب والقهر، والسيد بدير بحضوره الكوميدي المليء، لكن كل هؤلاء تخونهم الإدارة الإخراجية الواعية، والأجواء الكوميدية المدروسة، التي لا تنفصل عن إحساس المخرج بطرافة الحوار، وقدرته على التعامل مع الكوميديا برؤية تصنع من كامل عناصر المشهد السينمائي نسيجا خاصا، وتلك ميزة لا وجود لها أساسا في أفلام صنعت بالاعتماد على موهبة إسماعيل ياسين في الإضحاك، ولم يوظف إسماعيل ياسين في خدمة الرؤية العامة للفيلم وأسلوب صناعة الكوميديا فيه.

(صاحب الجلالة) لفطين عبد الوهاب
كوميديا كلاســـيكية البناء والأداء



فؤاد المهندس في « صاحب الجلالة »

ينتمي فيلم (صاحب الجلالة) الذي أنتج عام (١٩٦٣) إلى مرحلة نضج التجربة الفنية في مسيرة مخرجه فطين عبد الوهاب، وهو يقدم لنا فرصة ممتازة لتأمل أسلوبه الفريد في الإخراج الكوميدي، وأسلوب الفنان فؤاد المهندس – بطل الفيلم– في الأداء الكوميدي السينمائي في الوقت نفسه.. حيث يقدم لنا الفيلم صورة للأداء الكلاسيكي في صياغة الكوميديا الراقية بلا ابتذال ولا افتعال.

❑ الاقتباس بأساس محلي !

على شارة فيلم (صاحب الجلالة) نقرأ أن الفيلم الذي كتب له السيناريو والحوار السيد بدير مقتبس عن مسرحية (الزبون) لساشا جيتري، وهي نقطة تغفل الكثير من المصادر الفنية عن ذكرها، محيلة الاقتباس إلى فيلم (سلامة في خير) لبديع خيري ونجيب الريحاني .. انطلاقا من التشابه بين القسم الثاني من أحداث فيلم (سلامة في خير) وبين الأحداث التي ينطلق منها (صاحب الجلالة) والتي تشكل محور مسار أحداثه عموما.

لكن السيد بدير، ينجح منذ البداية في تحقيق سيناريو، يقتبس الأصل الأجنبي، برؤية كوميدية تتضافر فيها عناصر البيئة المحلية ونكهتها، لصياغة فيلم يقترب من مشاهديه بلا حواجز، ولا إحساس بالاغتراب.. وتلك هي ميزة الكوميديا العربية عموما، التي لم تراهن على استيراد الضحك بشكله الجاهز والمستنسخ بقدر ما سعت لتأصيله و استنباته من البيئة المحلية ولوازمها وتناقضات الحياة فيها، حتى عندما تكون القصة أو الفكرة مقتبسة.

❑ بناء كوميدي متعدد المستويات !

تنطلق أحداث (صاحب الجلالة) من الزيارة التي يقوم بها " مارنجوس " سلطان "بورنجا " العظمى لمصر واكتشاف سلطات الأمن لمؤامرة يقوم بها أنصار سلطان بورنجا المخلوع، لاغتيال الزائر الضيف، ويستغل السكرتير الخاص لصاحب الجلالة " عسكراني " الشبه الكبير بين السلطان، والحمّال الذي يعمل في الفندق الذي سيقيمون به، لتكليفه بمهمة لعب دور السلطان، حتى يفشل المؤامرة التي تستهدف حياته، و يكشف أمر العصابة، بينما يقيم الملك الحقيقي في السفارة.

وتسير اللعبة وفق الخطة المرسومة بداية، بمراقبة سلطات الأمن، وبإخفاء السبب الحقيقي عن الحمّال خشية أن ينسحب خوفا على حياته.

وهاهنا يتخذ التصعيد الكوميدي للأحداث أكثر من محور، فهناك محور التناقض الطبقي بين هذا الحمّال البسيط، والشعبي، والدور المرسوم له كملك يجيد الأصول والتقاليد الملكية التي لا تمت بصلة لما اعتاد عليه الحمّال في حياته، الأمر الذي يولد مفارقات سلوكية لا تنتهي. وهناك محور العلاقة بين هذا الملك المزيف، وسكرتيره الخاص " عسكراني " الذي يؤدي دوره ببراعة لافتة الفنان فؤاد المهندس، وهي علاقة قائمة على المحاولات المستميتة لتصحيح الأخطاء، والخروج من المآزق، والمد والجزر في الغضب من الحماقات التي يرتكبها الحمّال، والخوف من قوته الجسدية القادرة على تلقين هذا السكرتير درسا قاسيا في أية لحظة، فضلا عن الانسحاب من اللعبة أو إفسادها تماما.

أما المحور الثالث الذي تدور فيه تقنية التصعيد الكوميدي للحدث، فهي حالة الخوف والرعب من مؤامرات العصابة التي تستهدف حياة الملك الزائر، والتي تصبح ذات مفعول مزدوج، وخصوصا حين يكتشف الحمّال " حسن " أن سبب تكليف الملك له بأداء شخصيته أثناء الزيارة، ليس اختبار حب الناس الحقيقي– كما قال– بل تعرضه لخطر قد يودي بحياته.

وعبر هذا البناء الكوميدي المتعدد المستويات والمحاور، تسير الأحداث لتكشف عن الحس الشعبي الشجاع، في الخروج عن الخطة أو التقاليد المرسومة، والقدرة على اتخاذ أقصى درجات الحرص في الوقت نفسه، من قبل هذا الحمّال الذي يتمتع

بذكاء فطري ملهم، الأمر الذي يربك خطط المتربصين بالملك، ويفشل مؤامراتهم رغم براعتها، ويحمي حياة سلطان " بورنجا " خلال مدة الزيارة التي تدوم عشرة أيام.

❑ النجاح والفشل معاً !

لكن الفيلم، يجعل من نجاح الحمّال " حسن " في أداء دور الملك في تلك الفترة العصيبة، صنوا لفشله في مراعاة التقاليد والبرتوكولات والطقوس التي تميز حياة الملوك عادة، و العقلية الخاصة لسلطان بورنجا على وجه خاص. ومن خلال هذا التزاوج بين النجاح والفشل، بين الذكاء الفطري والسذاجة الناتجة عن غياب الخبرة الملكية، تحافظ الشخصية الأساسية على هامشها الكوميدي المرسوم لها، لارتكاب تلك المفارقات السلوكية المضحكة التي تعزز من دور " عسكراني " السكرتير الخاص للملك، لنتابع مباراة في الأداء الكوميدي، يتفوق فيها فؤاد المهندس بحضوره الكوميدي الآسر، من دون أن يفقد الفنان فريد شوقي الذي يؤدي دور الملك، أهميته كصانع للفعل الكوميدي الذي لا تتبلور أبعاده وأخطاؤه ومآزقه إلا من خلال ردود فعل هذا السكرتير الخاص، الذي يعيش خوفا دائما على حياته باعتباره الأقرب في كل الأوقات لهذا الملك المستهدف.

وبموازاة ذلك يعيش هذا السلطان المزيف، حالة حب مع الضيفة الخاصة التي تم استحضارها من إحدى شركات السياحة لمرافقة الملك خلال زيارته، وهي قصة كان يعيشها هذا الحمّال البسيط من طرف واحد، منذ كانت هذه المضيفة تتردد في السابق على الفندق الذي يعمل فيه، وقد وجد الآن في موقعه كملك فرصة للاقتراب منها، رغم يأسه التام من إمكانية تحقيق حلمه في يوم من الأيام. إلا أن هذه العلاقة

التي تتوطد بشكل إنساني مرهف، وبما لا يؤثر على الخصوصية الكوميدية لمسار الأحداث ومعالجتها، تتحول إلى واقع معاش بالنسبة لتلك الحسناء الجميلة " نوال " التي تتلمس الكثير من قيم الشهامة والنبل لدى هذه الشخصية الشعبية التي يراهن صناع الفيلم كذلك على تقديمها بمثل هذه الشهامة، وخصوصا في مسألة احترام علاقة السلطان الحقيقي بنسائه، وعدم الاقتراب منهن في الوقت الذي يعتقدن فيه أنه السلطان ذاته.

ويعمد صناع الفيلم في النهاية إلى استغلال قصة الحب هذه في إضفاء نهاية سعيدة تختتم بها هذه الكوميديا، حيث نكتشف أن " نوال " تعرف حقيقة الملك المزيف، وأنها توافق على الزواج منه شريطة أن يتعلم في مدرسة ليلية، أما السلطان الحقيقي، فيقرر أن يرفع مكافأة الحمّال "حسن " إلى خمسة آلاف جنيه تكفي لتأسيس حياة زوجية، وفي سيارة صديقه السائق، الذي لم ينسه عندما كان يعيش في ثياب السلطان، يختتم " حسن " الفيلم بقبلة سعيدة مع محبوبته، يتبعها المخرج فطين عبد الوهاب بحل طريف، حيث يكتب على نمرة السيارة (١٠٠٠ مبروك) في حل إخراجي ختامي مبهج.

❑ رؤية إخراجية منسجمة الهوية والأداء

ربما كان أول ما يلفت النظر، في معالجة المخرج فطين عبد الوهاب الإخراجية، ذلك التمكن الحرفي العالي، الذي يطبع الفيلم بطابعه الكوميدي المنسجم الروح والهوية، رغم ما تقتضيه القصة أو ما يقدمه السيناريو من مناخات رومانسية حينا، أو بوليسية حينا آخر، أو حتى في مشاهد الأكشن، من خلال الشجارات التي

يخوضها السلطان المزيف مع العصابة في غير موضع.. في كل هذه المناخات المختلفة، ينجح فطين عبد الوهاب في أن يحافظ على انسجامها ضمن المسار الكوميدي العام، فلا المشاهد تبدو الرومانسية جزيرة معزولة في محيط كوميدي، أو مشاهد الأكشن قطعة نافرة في ثوب الكوميديا. بل يتماهى كل هذا في نسيج كوميدي محكم، ينساب بسلاسة وتمكن وحرفية عالية في الرؤية والأداء.

كذلك نلمح في أسلوب فطين عبد الوهاب الإخراجي عناية واضحة بالتفاصيل التي تصوغ المشهد العام، وتضفي عليه هوية كوميدية محققة، بدءا من الإكسسوار الذي يؤدي صفة المبالغة المطلوبة أحيانا، إلى تحريك الكومبارس، إلى تحريك الكاميرا وفق حركة الممثل الكوميدية في المكان.. والاستخدام البارع للموسيقى التصويرية بما يعمق الإحساس بمفارقات المشهد الحركية أو قفشات الحوار اللفظية الطريفة التي يحفل بها الحوار الكوميدي الذي كتبه سيد بدير بحس شعبي آسر .

كما لابد أن نشير إلى الرؤية الجمالية العالية للديكور والمناظر لماهر عبد النور، وإلى الملابس التي صممها المخرج الراحل شادي عبد السلام، أضفت شرقيا غربيا حميما، لا يخلو من غرابة وطرافة سعى المخرج فطين عبد الوهاب للاستفادة منها وتنظيفها كوميديا وخصوصا في مشاهد حريم السلطان في الحفل وحركتهم المتزامنة التي تعطي انطباعا بضخامة عددهم وانضباطهم وكأنهم مجموعة في فرقة واحدة.

❑ تفجير طاقات الممثل

وحين نتحدث عن الأداء التمثيلي فلا بد أن نشير إلى جرأة المخرج فطين عبد الوهاب في إدارة ممثليه وتفجير طاقاتهم الكوميدية، ضمن ذائقة فنية، تحسن الابتعاد عن التهريج الصرف، وتوظفه في لحظات خاطفة في خدمة جرعة أعلى من الضحك

النظيف. ولعل هذا يتبدى اكثر ما يتبدى في أداء الفنان فؤاد المهندس، بأدواته التعبيرية الوافرة، وقدرته على تطويعها بما يحقق الإيحاء الكوميدي المطلوب، الذي يتدرج في انفعالاته، حسب درجة سخونة المشهد. لقد قدم فؤاد المهندس شخصية السكرتير الخاص، مفرجا كل مآزق الشخصية، وكاشفا عن نوازعها الإنسانية الدفينة من خلال الضحك نفسه، ومن خلال علاقته الطريفة مع السلطان المزيف، التي جعلت من هذا السكرتير الخاص، المرآة الكوميدية التي تضخم مفارقات هذا الحمال الجاهل بالطقوس الملكية حينا، والمتمرد عليها حينا آخر.

وأمام فؤاد المهندس النجم الكوميدي بحضوره الآسر، أدى الفنان فريد شوقي دور صاحب الجلالة المزيف، بجدية وصرامة، لم تخف ظرف هذه الشخصية الشعبية المنطلقة والمحبة للحياة، والتي تعي الكثير من دروس الحياة وخبرتها وتعبر عنها بحرفية وتمكن أدائي لافتين. فيما حضر الفنان الكوميدي حسن فايق، في دور صاحب الفندق " عادل " بأدائه الكوميدي الذي يفيض بانفعالات كاريكاتورية مرسومة وتدفق ميزّ أداء الفنان حسن فايق على الدوام حركيا وصوتيا.وحدها الفنانة سميرة أحمد، التزمت بأدائها الرومانسي الشفاف لشخصية انسجمت مع الوظيفة المرسومة لها ضمن أحداث الفيلم، دون أن يؤثر ذلك على حرارة الحضور والأداء الكوميدي للشخصيات الأخرى.

❑ كوميديا جماهيرية بلا تنازلات

(صاحب الجلالة) يمثل نموذجا لسينما فطين عبد الوهاب الكوميدية الراقية، التي يقود فيها المخرج عناصر الفيلم كافة، عبر رؤية إخراجية كلاسيكية، تنجح في

تحقيق كوميديا جماهيرية من دون تنازلات فنية، كوميديا يبرز فيها السهل المتنع في أكثر حالاته تماسكا في السينما المصرية، وتتجلى فيها المعاني الإنسانية لهذه الكوميديا التي تقول الكثير حول الناس البسطاء في الوقت الذي يخيل إلينا أنها تتحدث عن الملوك، وتنحاز بحب وذكاء إلى الشخصية الشعبية البسيطة من دون أن تظهر عداءً فجاً لشخصيات أخرى تلعب دوراً في لعبة الحياة والحب والسلطة.

عادل إمام في (الأفوكاتو)
حسن سبانخ .. وكوميديا الشخصية



عادل إمام في « الأفوكاتو »



المخرج رأفت الميهي

(الأفوكاتو) هو العمل الكوميدي الأهم في مسيرة بطله عادل إمام، وهو العمل الكوميدي الأول في مسيرة مخرجه وكاتبه رأفت الميهي، الذي بدأ مشواره الإخراجي مع السينما بفيلم (عيون لا تنام) مطلع ثمانينيات القرن العشرين.

وإذا كان (عيون لا تنام) يجسد توجه الميهي الواقعي في مقاربة موضوع تراجيدي، فإن (الأفوكاتو) يأتي استمرارا للتوجه الواقعي ذاته، ولكن من خلال الكوميديا، التي ستصبح شيئاً آخر في أفلام الميهي اللاحقة.

❑ الشخصية بين الواقع والفن

(الأفوكاتو) ينتمي إلى نوع خاص من الأعمال الفنية التي تركز على رسم معالم شخصية فريدة من نوعها من خلال الحدث والحوار معا. إنها تبني نموذجها الدرامي الخاص، الذي يختصر ويجسد كل تحولات ومقولات العمل، ويظل العنصر الطاغي في ذهن المتلقي، ليتحول إلى شخصية باقية تكتسب حياة أخرى خارج العمل الفني ذاته .

ففي هذا الفيلم يسعى رأفت الميهي إلى بناء شخصية شديدة الغنى والحضور، رغم سلبيتها ومسلكها البهلواني ومنطقها المدان، ليجعل منها رمزا لفساد مرحلة بكل أبعادها وسياساتها.

وعلى هذا النحو تغدو شخصية المحامي " حسن سبانخ " الجاري بناء أبعادها وتطوير آلية عملها على مدار الفيلم، هي الحامل الفني الأبرز لكل المقولات والأفكار التي أراد صانع العمل طرحها. وربما تتوارى الأفكار والمقولات نفسها فيما بعد، ليغدو مجرد ذكر الشخصية أو وصفها، هو التعبير الأبرز والأبلغ عن المقولة والفكرة. أليس " حسن سبانخ " هو زعيم الحياة الطبيعية، كما يمارسها ويفهما هو، وكما تشير الكلمات التي يودعنا بها في ختام الفيلم: (إلى اللقاء .. مع تحيات حسن سبانخ زعيم الحياة الطبيعية)

ولكن أي لقاء هذا الذي يعدنا به رأفت الميهي من خلال بطله؛ أهو لقاء الشخصية الفنية بالواقع، أم التقاء الرؤية الواقعية للفن، مع النموذج الواقعي كما تفرزه الحياة وآلية القيم السائدة ؟!

❑ شبكة علاقات كوميدية !

في منطقة سكنية فقيرة مهملة، لا أثر فيها لأي نوع من الخدمات، يفتتح رأفت الميهي مشهده السينمائي الكوميدي، متلمسا أثر الواقع المعاش على سلوكيات شخوصه وعلاقاتهم وأحلامهم، وهواجسهم التي سيعزف لحنها الأساسي " حسن عبد الرحيم " الشهير بـ " حسن سبانخ " الذي يرى أن السبانخ أجمل الخضراوات في العالم.

نتعرف إلى " حسن سبانخ " بداية عبر ذلك الصخب الذي يبدأ به صباحه وسط عائلة تتبدى في علاقاتها وسلوكياتها تلك المسحة الكوميدية الجذابة التي استطاع الميهي– كاتبا للسيناريو– أن يوفرها لشخوصه، وأن يسبغها على تفاصيل عمله. فالزوجة " عطية " المدّرسة التي يرسم مسلكها الخشن صورة لقسوة الحياة؛ تعاني من وجود زوائد لحمية في انفها الأمر الذي ينغص حياة زوجها المحامي ويحيل نومه إلى عذاب مستمر.

وشقيقتها " عصمت " تجسد نموذج الفتاة التي تكاد تشارف على العنوسة، متلهفة بحرقة إلى الزواج من الشاب الذي يعمل مدرب مصارعة، اغترب في السعودية أملا أن يجمع ما يكفي لإتمام نصف دينه، لكنه يجد نفسه أخيرا، مساعدا لحسن سبانخ في مكتب المحاماة، ومتورطا هو وحبيبته في صفقاته التي يبيع فيها بالقانون ويشتري !

أما الابن الوحيد لهذه العائلة، والذي يبدو في سنوات مراهقته الأولى، فمشكلته في الحياة هو انه يذكر والد " حسن سبانخ " بواجباته ومسئولياته كأب،

وفي هذه النقطة تغدو كلمة " بابا " مرادفا للشتيمة أو التطاول، بل وتستدعي من الأم أن تنهر ابنها المراهق طالبة إليه أن يحسّن " ملافظه " مع أبيه.

هكذا تتضح شبكة العلاقات الكوميدية في محيط الأسرة منذ بداية الفيلم، الذي ينطلق من ذروة مغامرة جديدة في حياة حسن سبانخ وعائلته. ذلك أن حسن سبانخ يقرر - وتحت ضغط الحاجات الأسرية المتزايدة - أن يلجأ إلى طريقته الخاصة في تبني القضايا الخاسرة، ومنها قضية صعبة لتاجر عملة صغير ضبط متلبسا وهو يتاجر بالعملة في السوق السوداء بالجرم المشهود.. فيعمد في مرافعته الدفاعية عنه، إلى استخدام أسلوب الهجوم أفضل وسيلة للدفاع، إذ يقدم حالات مشابهة تسمح فيها الدولة للأفراد بأن يلجؤوا إلى السوق السوداء، أو هي تدفعهم للتعامل مع تلك السوق، كما يفعل أعضاء هيئة المحكمة الموقرة أنفسهم؛ وبالتالي فإذا كان رب البيت بالدف ضاربا - كما يقول المثل - فلماذا لا يرقص أهل البيت كما يتساءل "حسن سبانخ " ؟!

وتكون النتيجة بأن تحكم المحكمة ببراءة المتهم، وحبس المحامي مدة شهر بسبب تطاوله على هيئة المحكمة.

يكشف رأفت الميهي، و من خلال الأسلوب الكوميدي السلس والموغل عميقا في رؤيته، عن المفارقات التي تحكم بنية هذا الواقع، واضعا لبنة أولى في بنيان الشخصية المحورية التي تختزل منطق عصر الانفتاح والفساد المدان كما سبق وأشرنا.

❑ الجد والهزل !

إن " حسن سبانخ " ليس هو ذلك المحامي الذي يجيد فن التحايل على القانون، واستغلال ثغراته فحسب؛ بل هو نوع فريد من المحامين الذين يجيدون لعبة القط والفأر مع القانون والدولة التي تمثله وتحميه إنه يستطيع بذكائه وفهلويته

أن يضبط الدولة في حالة تلبّس، وهي تسن التشريعات التي تخالف روح القانون ومنطقه العام .. أي أنه يجعل من تناقض الدولة في ممارستها العملية مع روح القانون في منطقه الحقيقي، ورقة ابتزاز رابحة في يده، تنتزع البراءة لموكله الذي يمارس تجاوزا قانونيا، شبيها بذاك الذي تمارسه الدولة نفسها، وبالتالي فإن العدالة حسب هذا المنطق، تقتضي منحه البراءة!

إن معاينة الواقع الاجتماعي وكشفه في (الأفوكاتو) لا تنفصل عن اكتشاف شخصية بطل الفيلم نفسه. هذا البطل الذي يبلور منطقه الخاص من خلال ممارساته وسلوكياته المهنية، التي تكشف بالتالي سلسلة متصلة من التجاوزات والفساد، يفضي كل منها إلى الآخر.

ولا يكف رأفت الميهي في رحلة الكشف والتعرية تلك، عن ممارسة متعته الخاصة في المزاوجة بين الجد والهزل، بين تصوير الواقع، واكتشاف المفارقة الكوميدية المتأصلة والطارئة على حد سواء.

ومن داخل السجن، حيث يلتقي باثنين من رموز الفساد " حسونة محرم " تاجر المخدرات الذي أغرق البلد بالحشيش والسموم، وضبط متلبسا وحكم بـ (٩٩) عاما، و" سليم أبو زيد " أحد ممثلي مراكز القوى التي لعبت دورا فاعلا في القمع وكبت الحريات، وأصبحت ذكرى من عهد فاسد فتحت ملفاته؛ يتابع " حسن سبانخ " مغامراته الكوميدية حقا في الاحتيال على القانون، وعلى رموز الفساد السياسي والاقتصادي معا، والتحالف معهما حينا آخر.

يتفق مع " حسونة محرم " على أن يحصل له على البراءة، من خلال ادعائه على " سليم أبو زيد " بأنه لفق له التهمة، أملا في أن يستفرد بزوجته الجميلة، التي

لا تكون سوى " عصمت " شقيقة زوجة حسن سبانخ، التي استطاع هذا الأخير إقناعها أن تمثل الدور أمام المحكمة. إنه يرى في " سليم أبو زيد " ورقة محروقة، وإضافة تهمة جديدة إلى سجله الحافل بالتهم، سوف لن يغير في حقيقية وضعه المترف في السجن شيئا، ولا في سنوات الحكم المديدة التي يتوجب عليه أن يقضيها.

لكن " حسونة محرم " الذي يسهل مهمة " حسن سبانخ " في نيل البراءة له، عن طريق الامتيازات الكبيرة التي تؤمنها له ثروته، حتى وهو في السجن، يرفض بعد أن يحصل على البراءة أن يطلق " عصمت " مما يخلق مشكلة كبرى، وخصوصا بالنسبة لمساعده " فتحي " الذي يحبها وينوي إتمام زواجه بها؛ الأمر الذي يضطر "حسن سبانخ " لأن يلفق له تهمة جديدة، تدخله السجن مرة أخرى، ليجبره على طلاق " عصمت " بعد أن يعده بالبراءة، عن طريق تلفيق التهمة لسليم أبو زيد ثانية!

وفي الوقت الذي كان يحضر حسن سبانخ نفسه، لرسم نهاية سعيدة لهذه المغامرات، فإن "سليم أبو زيد " الذي أيقن أنه وقع في الفخ مرة ثانية، يثور لكرامته بعد أن رأى نفسه وقد أضحى ألعوبة بيد حسن سبانخ، فيدعي أن هذا المحامي المتلاعب، كان ساعده الأيمن في كل الانتهاكات التي مارسها ضد خصومه السياسيين أو سواهم، وحين يطلب القاضي شاهدا واحدا، لكي يحكم على " حسن سبانخ " بالأشغال الشاقة، يتبرع "حسونة محرم " الذي حصل على البراءة للتو، للعب دور هذا الشاهد!

يدخل " حسن سبانخ " و" سليم أبو زيد " السجن ثانية، وفي نهاية مفتوحة، تنسجم مع الرؤية الواقعية التي طبعت الفيلم، ينجح " حسن سبانخ " في أن يؤمن

لأبي زيد ولنفسه وسيلة مضمونة للهرب، بعد أن ينتزع وعدا منه بتقسيم الثروة التي هربها إلى الخارج بينهما. يقول " سليم أبو زيد " ردا على حسن سبانخ بشيء من الاستهجان : **(دي فلوسي .. تعب السنين)** فيصحح له " حسن سبانخ " قائلا: **(جرى إيه يا سلم، إنت صدقت إنها فلوسك.. دي فلوس البلد يا بوزيد)** ثم يخاطبه بلهجة المنتصر الواثق: **(إنت طالع مع حسن سبانخ .. حسن سبانخ .. امش).**

وهكذا يقفل رأفت الميهي فيلمه، على انتصار جديد لبطله المدان، ومن خلال تحالف متجدد بين رمز فساد سابق، ورمز آخر يتقن فن الصعود والارتقاء في زمن خراب قيمي شامل، هو عصر الانفتاح.

❑ زعيم الحياة الطبيعية !

وعبر معالجة كوميدية سلسة وممتعة، يطلق رأفت الميهي، صفارة إنذار قوية، كاشفا خطورة نموذج " حسن سبانخ " الذي يتفوق في ذكائه وفهلويته وقدرته على التخريب، على أسلافه من رموز الفساد السياسي والاقتصادي، الذين تحولوا إلى دمى بين يديه، محذرا من كارثية سيطرة هذا النموذج على حياتنا، وتأثيره في واقعنا ومستقبلنا.

لقد أطلق رأفت الميهي على بطله هذا " زعيم الحياة الطبيعية " وعلى مدار الفيلم كان الحديث عن الحياة الطبيعية، يقترن دائما بالحديث عن ممارسة الجنس، باعتباره تجسيدا لملذات الحياة، التي يلهث " حسن سبانخ " لاقتناصها، وتطويعها، واقتحامها.

بهذا المعنى تغدو الحياة الطبيعية، هي حياة المتع الرخيصة التي تطغى على كل ما عداها، ليس على سبيل احتقار الجنس كمتعة، بل لأنه يتوارى في ظل هذه الحياة الهاجس الفكري، ويغيب الهم الإنساني، والاهتمامات الاجتماعية أو الثقافية الأخرى، التي يمكن أن ترقى بالإنسان وتبلور قيمته الحقيقية، ضمن هذا الفهم الخاص الذي يكرسه "حسن سبانخ" ويرمز إليه، عبر انسجام تام بين الوسائل والغايات، بين أسلوب التفكير وأسلوب الممارسة؛ الأمر الذي يمنح الشخصية هذه السلبية المدانة القدرة على النفاذ إلى أعماق المشاهد في بعض المواقف والحالات.

وإذا لم يكن بإمكان المتلقي إلا أن يشعر بشيء من التعاطف مع رغبة " حسن سبانخ " بداية، في سد متطلبات الحياة اليومية الصغيرة والمشروعة لأسرته، أو أن يستمتع بظرفه وذكائه في تصريف الأمور؛ فإننا سنملك ومنذ البداية أن ندينه وعلى طول الخط. ولعل هذا الحل الفني في رسم الشخصية الكوميدية هو الذي يكسبها تمايزها عن الشخصية التراجيدية التي تسعى لإقامة علاقة من نوع آخر مع المتلقي.

ففي حين نتعاطف مع مصير الشخصية التراجيدية، ونحزن لسقوطها القدري المحتوم، فإننا في الكوميديا سنتخذ من التنافر والتناقض، والسعي للارتقاء بطرق وأساليب شتى، وسيلة للاستمتاع باللحظات الهزلية المرحة، وسيتخذ تعاطفنا، صورة الإنسان الذي يخون جوهره من أجل أن يجاري منطق العصر الفاسد، كما يفعل " حسن سبانخ " مدفوعا باستعداداته الذاتية للسقوط، وأسلوب فهمه وتفكيره بالحياة. وهكذا فإن البناء المحكم لشخصية " حسن سبانخ " يجعلنا نقبل النموذج الفني، بالقدر الذي نرفض فيه جشع وانحدار ما يمثله في الواقع.

❑ كوميديا المخرج والممثل

في أدائه الإخراجي يقدم المخرج رأفت الميهي أفضل مستوياته الفنية. ويبرز كمخرج كوميدي، يؤسس لحضوره الخاص من خلال كوميديا واقعية شديدة الجرأة والتماسك، قبل أن ينتقل لتقديم الفانتازيا التي اشتهر بها، بدءا من فيلمه التالي (السادة الرجال) عام ١٩٨٧ .

لكن الحديث عن رأفت الميهي المخرج في (الأفوكاتو) لا ينفصل بأي حال من الأحوال، عنه كاتبا للسيناريو، إذ يتكامل الاثنان في صياغة بنيان هذه الكوميديا السينمائية، سواء من خلال بناء " الكاركتر " الذي يبرع بنسجه، ملتقطا تفاصيله وبنيته من ثنايا الحياة اليومية العادية، من دون الاتكاء على عاهة جاهزة، أو صورة مستهلكة ومألوفة؛ كما نرى على سبيل المثال في شخصية الزوجة " عطية " بحيويتها الكوميدية أو حتى "حسن سبانخ " نفسه، الذي يمتلك بدءا من هذا الفيلم حضور النمط في الذاكرة، فهو تعبير عن نمط من المحامين الذين يمثلون بجسارة قمة التلاعب بالقانون، أو شخصية " سليم أبو زيد " المرسومة بدقة متناهية لتعبر عن العالم الداخلي الشرس لرموز القمع والتسلط!

كذلك يهتم رأفت الميهي بأدق التفاصيل في بناء الحالة الكوميدية المشهدية، وهو يمزج بين التعبير الهزلي حينا، والواقعي الجاد حينا آخر، وبين السخرية التي تلعب على تناقضات الحالة وادعاءاتها، كما نرى في مشهد ادعاء " عصمت " على " سليم أبو زيد " في المحكمة؛ ففي الوقت الذي تروي فيه قصة أيامها الهانئة مع زوجها المزعوم تاجر المخدرات " حسونة محرم " وهما يعيشان عيشة الشرف

والكفاف، تأتي موسيقى ألف ليلة وليله، لتحقق تلك المفارقة الكوميدية الساخرة، التي تنسجم مع تعاطف أعضاء المحكمة وانفعالاتهم الميلودرامية المضحكة.

وفي هذا الفيلم، يمهد رأفت الميهي لأسلوبيته الغرائبية الفانتازية، التي ستميز معظم أفلامه اللاحقة، وذلك من خلال العديد من التفاصيل والحلول الإخراجية المبثوثة هنا وهناك في السياق الواقعي لكوميديا الفيلم، كما نرى في مشهد رحلة " حسن سبانخ " الإيهامية إلى الإسكندرية، وهو في غرفة " حسونة محرم " الخاصة داخل السجن، وهو من أجمل المشاهد تعبيرا عن الهوية الإخراجية لكوميديا الفيلم، أو طريقة تقديم شخصية الشاويش " عبد الجبار " الذي يظهر في الفيلم شاويشا في سجن الحكومة، ولدى كل النزلاء الأثرياء داخل السجن، ولديهم أيضا في بيوتهم وفيلاتهم خارج السجن أيضا، بحيث يتحول ظهوره المتكرر إلى عنصر من عناصر الإضحاك الغرائبي المركب!

يقدم فيلم (الأفوكاتو) مثالا هاما، على ذلك التمازج الخلاق بين كوميديا المخرج وكوميديا الممثل. فإذا كان رأفت الميهي يثبت مواهبه الكوميدية الجلية في بناء الشخصيات وكتابة الحوار، والمعالجة الإخراجية فرادة الحلول الإخراجية النابعة من روح الحالة الكوميدية والقادرة على تصعيدها في آن معا؛ فإنه يثبت لنا أن تضافر كل هذه العناصر وتماسكها، لا يتنافى مع أهمية وجود نجم كوميدي معروف كعادل إمام، بل بالإمكان الاستفادة منه، لخدمة العمل الفني المنسجم روحا وأداء، وبالتالي خدمة مسيرة بطله الفنية في المحصلة. إذ يقدم عادل إمام هنا واحدا من أفضل أدواره السينمائية على الإطلاق، وتتبدى موهبته الكوميدية الحقيقية بعيدا عن فبركة البطولات الخارقة وأوهام الحل الفردي، ومغامرات الحب والإثارة المجانية.

حضور في خدمة الشخصية

يمسك عادل إمام بزمام شخصيته الكوميدية، متماهيا في مسلكها ومنطقها، ومعبرا بحرفية عن متانة المواقف الكوميدية المرسومة لها. وهو يبتعد إلى حد كبير عن التهريج، والسعي المباشر نحو الإضحاك منضبطا في سياق الحالة المشهدية ذات العمق الواقعي الساخر، مؤكدا حضوره الكوميدي الموظف في خدمة مسار الشخصية والحدث معا!

وتقدم الفنانة يسرا أداء محكما لشخصية كوميدية مرسومة برهافة رغم ما تبدو عليه من خشونة ظاهرية، معتمدة على الجدية المبالغ بها أحيانا في إظهار طرافة الشخصية، أما الفنانة إسعاد يونس، فيكاد يضفي حضورها الكوميدي الخاص لمسة كوميدية، أكثر مما يسمح به الدور نفسه، لكن ذلك يبقى في حدود الاجتهاد الفني، ومثلها الفنان محمد الشرقاوي بأدائه الميال للمبالغة، والفنان علي شريف في أدائه العفوي الجميل لشخصية الشاويش عبد الجبار وبأشكال تتعدد وتتباين حسب اختلاف وتباين موقعه، والفنان الراحل صلاح نظمي، في أدائه المتجهم لشخصية سليم أبو زيد، والذي ينتج علاقة كوميدية مع الشخصيات الأخرى وخصوصا مع بطل الفيلم " حسن سبانخ "

كوميديا ضد الفساد!

(الأفوكاتو) واحد من أهم الأفلام الكوميدية في مسيرة بطله عادل إمام، وفي مسيرة مخرجه رأفت الميهي أيضا.

إنه فيلم ينظر في الواقع المعاش بجرأة، ويكشف تحالف رموز الفساد بكل أشكاله، بصورة سافرة، مؤكدا أنهم جميعا ملتقون في الغايات والأهداف، وإن اختلفت الوسائل والظروف التي أنجبت كلا منهم. وهو بذلك يسقط الأقنعة عن الوجوه، ويحترف المشاكسة ضد القانون وجهاز القضاء، وضد النفاق الاجتماعي، متخذا من الكوميديا وسيلة ناجعة لمناقشة أكثر القضايا جدية وعمقا وتأثيرا على بنية المجتمع وتفكيره!

(سيداتي آنساتي) لرأفت الميهي
الفانتازيا كفكرة وأسـلوب



(سيداتي آنساتي) إخراج رأفت الميهي

في (سيداتي آنساتي) الذي أنتج عام ١٩٩٠، يتابع رأفت الميهي كاتبا ومخرجا، أسلوبه الفانتازي الغرائبي، الذي توضحت معالمه على نحو جلي منذ فيلمه السابق (السادة الرجال) والذي سيميز معظم أفلامه اللاحقة؛ حيث استنباط الحالة الغرائبية من الواقع المألوف، وقلب المعادلات من خلال خرق الحالة الاجتماعية الراكدة، الراسخة، غير القادرة على التكيف مع تناقضاتها الداخلية أصلاً!

❑ قابلية الواقع للتأزم !!

هكذا يبدو (سيداتي آنساتي) كما معظم أفلام الميهي الفانتازية الغرائبية التي تلته، بحثا محموما عن حل لمشكلات شخصياته. إنه بحث في كل الاتجاهات، بل ربما في أكثرها بعدا عن المألوف والمنطق، والحالة المتعارف عليها. وبالتالي فإن النتائج وإن لم تكن مضمونة أو قادرة على معالجة المشكلة على المدى البعيد؛ فإنها تكشف قابلية هذا الواقع المأزوم لمزيد من التأزم. للتصعيد والتشابك والارتباك، وهي قابلية لا تنبع من غرائبية تفكير الشخصيات واندفاعها الكوميدي وحسب، بل من غرائبية الواقع المعاش نفسه، وما تطرحه بنيته الداخلية من تناقضات وتشوهات، خلف ذلك القناع العقلاني الرصين.

منذ بداية الفيلم، يطالعنا قرار تعسفي يفيد بأن إدارة الشركة التي يعمل فيها أبطال الفيلم، قررت نشر إعلان مشاركة بمناسبة الذكرى السنوية لوفاة حرم رئيس مجلس الإدارة، وأنها ستحصل تكلفته باقتطاع جنيه واحد من راتب كل موظف.

والواقع فإن القرارات التعسفية التي تنظم شبكة العلاقات بين الشخصيات من جهة، وبين المؤسسات والأفراد من جهة أخرى، ستطل برأسها عند كل تحول على مدار الفيلم.

ورغم أنها تبدو في أحيان كثيرة سببا يستدعي ردود أفعال وتصرفات، فإنها في حقيقة الأمر، نتيجة حتمية لمعادلات هذا الواقع المقلوب رأسا على عقب. فقرار د. محمود، الذي يحمل دكتوراه في الطبيعة، أن يعمل في بوفيه الشركة مخفيا

اختصاصه العلمي العالي، هو نتيجة لهذا الواقع الرث، الذي لا يقدر أهمية العلم ولا يحترم العلماء؛ وبالتالي لا يجد هذا الدكتور حلا سوى أن يتقدم لوظيفة عامل في البوفيه، حتى يتم الاعتراف بشهادته العلمية التخصصية، وقبول تعيينه على أساسها. وحتى حين يتم التأكد من ذلك فيما بعد، وينقل من البوفيه، يأتي نائب رئيس مجلس إدارة الشركة الذي كان يقدم الشكاوى ضده حين كان عاملا في البوفيه بحجة انه يحمل شهادة دكتوراه ومكانه ليس هنا، يأتي لكي يعيده إلى البوفيه، بعدما يصبح هذا النائب رئيسا لمجلس الإدارة، في قرار تعسفي مماثل، يطلب فيه التثبت من وضعه، ومن شهادته، ومن الحاجة إليه كموظف في موقع آخر من الشركة.

❑ تبادلية المواقع والأدوار!

وعلى هذه الخلفية من اختلال القيم المهنية والوظيفية، ينتقل رأفت الميهي إلى الحياة الأسرية لكي يعالج مشكلات أربع فتيات موظفات في الشركة نفسها، يبحثن عن خلاص لعنوستهن قبل أن يفوتهن القطار، وضمن الظروف الاقتصادية التي تفرض نفسها على معظم المتزوجين من شقة سكنية، إلى مصروف بيت وسوى ذلك!

وكما تختار " ماما تيريز " صاحبة الشقة التي تسكنها هؤلاء الفتيات، عريسا شابا في عمر أحفادها لكي يؤنس وحدتها، في مشهد حافل بالحوار التهكمي والطقوس الساخرة (يؤدي دور العريس بالماحية وخفة ظل عالية أشرف عبد الباقي) تقرر بطلات الفيلم أن يخترن عريسهن بأنفسهن أيضا، بعد أن يتوصلن إلى فكرة غريبة مفادها: الزواج من رجل واحد، مادام الشرع قد حلل للرجال مثنى وثلاثا ورباعا!

لا يتكئ رأفت الميهي في الكتابة والإخراج على طرافة وغرائبية الفكرة فقط، بل هو يولي اهتماما متكافئا لكافة العناصر الكوميدية الأخرى في الفيلم، بدءا من رسم شبكة العلاقات ومحاورها المتبدلة المتقلبة إلى ذلك الرسم الخاص للشخصيات ذات الملامح النفسية المتباينة، والسلوكيات الفردية الحارة.

فالعلاقة التصادمية– التظلمية الحادة، بين " د . محمود " وبطلات الفيلم التي تنطلق منها الأحداث، تتحول شيئا فشيئا، وعبر انقلاب كوميدي مفاجئ إلى علاقة تكامل؛ وخصوصا حين تقرر الزميلات الأربع أن "د. محمود" هو الرجل المناسب، الذي يمكن تقاسمه في هذا العش الزوجي المشترك!

بزواج " د. محمود " من النساء الأربع في حفل زفاف، يقدم بحد ذاته تجسيدا بصريا حيا لطرافة الفكرة الواقعية– الغرائبية في الوقت نفسه، تتخذ هذه العلاقة منحى كوميديا متبدلا، تتضح فيه الظروف المقترحة، وأثرها على سلوك الشخصيات وأفعالها ومواقفها. بدءا من أيام شهر العسل، التي يتخذ " د. محمود " فيها موقع شهريار بين نسائه الأربع، في مشاهد تقدم محاكاة ساخرة لأجواء ألف ليلة وليلة، ينفذها رأفت الميهي بمهارة وذكاء إلى فترة التأزم التي يتحول فيها هذا الزوج السعيد إلى " ربة منزل " بعد أن يقرر مجلس الإدارة الجديد إعادته إلى مكانه الأصلي في البوفيه، فلا يكون من زوجاته إلا أن يجبرنه على طلب إجازة من دون مرتب حفاظا على مكانتهن، وتسييرا لشئون المنزل. وهنا ينحو التصعيد الكوميدي منحى تهكميا صارخا، وخصوصا في عيادة الطبيب الذي يكتشف ما يشبه أعراض الحمل على " د. محمود " ليتضح فيما بعد طبعا أنه حمل كاذب بنتيجة

الوضع النفسي الذي يعيشه في البيت، والذي يتقمص فيه دور المرأة عبر تفاصيل حياتية ويومية بالغة الطرافة.

❑ علاقات مقلوبة تكشف جوهر التأزم!

عند هذه النقطة تتبلور بنية الحبكة الكوميدية التي مهد لها هذا الفيلم، والذي يجسد مثالا ممتازا لكوميدية الفكرة التي ينطلق منها العمل الفني. هذه الفكرة التي تقوم في أساسها على حكم شرعي قائم، ومعمول به في المجتمعات الإسلامية، التي تبيح مسالة تعدد الزوجات، وتنظر إليها باعتبارها أمرا مألوفا، بل حلا للكثير من المشكلات أحيانا، لكن رأفت الميهي لم يتوقف عند هذا المألوف، ولم يسع إلى تكريس آليته وبنيته السائدة، بل عمل هنا على قلب معادلاته، وتبديل أسسه وعلاقاته، بما يتماثل مع معادلات الواقع ذاته.

ولئن كان صاحب القرار في تعدد الزوجات، هو الرجل دائما.. فقد جعل رأفت الميهي القرار هنا بيد النساء، اللواتي سيمسكن العصمة بأيديهن، وسيصبح تاليا حق الطلاق رهن إشارتهن. ولئن كان تعدد الزوجات يشير عادة إلى حالة ثراء واكتفاء ماديين، يدفعان الرجل أحيانا، للبحث عن ألوان مختلفة من النساء، ومتع مختلفة عبر الزواج بأكثر من واحدة؛ فإن حالة تعدد الزوجات، التي يطرحها هذا الفيلم، دافعها التوفير لا البذخ، وهي تشير إلى عدم الاكتفاء المادي، وعدم قدرة هؤلاء الفتيات على أن يجدن عريسا خاصا بكل واحدة منهن، بسبب أزمة السكن، ومحدودية الراتب الوظيفي الذي لا يسمح بتأسيس أربعة بيوت زوجية مستقلة؛ فضلا عن سبب جوهري أبلغ دلالة: إنه عجز الشبان بالمقابل عن تحمل هذا العبء

الاقتصادي الثقيل، الذي ربما كان سببا في عنوسة بطلات الفيلم .. على اختلاف مقاييس الجمال لديهن!

إن تأمل هذه النمط من العلاقات السببية التي تطرحها الفكرة- الاحتمال، لا يكشف عن الطاقة الكوميدية التي تختزنها الفكرة وحسب، والتي ستخلق مسارات شديدة الغنى تجاه التصعيد الكوميدي المستمر على مدار الفيلم، بل هي تشير أيضا إلى رؤية نقدية كاشفة تجاه مشكلات الواقع، وتجاه الأسباب المتداخلة المتشابكة التي تختفي تحت السطح، باحثة عن أسلوب فانتازي غرائبي، يتحرر من المنطق السائد إلى هذا الحد أو ذاك، لكي يكشف لا معقوليتها التي هي جوهر التأزم الحقيقي.

هكذا تصبح تبادلية المواقع والأدوار جزءا من شبكة العلاقات في الفيلم، وعنصرا من عناصر الأسلوب الفانتازي الذي يلجأ إليه المخرج في النظر إلى الواقع والتعامل مع مشكلاته المطروحة، وخصوصا حين تقرر الزوجات أن تحضر " ضرة " لهذا الزوج الذي قرر التمرد على وضعه في البيت حفاظا على رجولته، وصونا لها، نفسيا على الأقل!

ولا يكون الضرة، سوى رئيس مجلس إدارة الشركة السابق، المتقاعد والأرمل، الذي يتزوج اثنتين من الزميلات الأربع، رمتا على " د. محمود " يمين الطلاق، فيما بقيت الزوجتان الأخريان على ذمته.

لكن محاولة معاقبة هذا الزوج الناشز بهذا الأسلوب المستعار من قاموس العقاب الذكوري، لا تجدي نفعا، وخصوصا بعد أن يتفق الرجلان على الوقوف في وجه الزوجات الأربع دفعة واحدة، فلا تكون النتيجة سوى الطرد من البيت !

وفي مشهد ختامي طريف، عميق المعاني والدلالات، نرى " ماما تيريز " على شرفة منزلها، وهي تتكلم في الهاتف المعطل، لتثير غيرة زوجها الشاب عليها، في مشهد مكرر ومعاد يفهم المشاهد معناه. أما الزوجان الطريدان، فيسيران في الشارع جنبا إلى جنب، وهما يرتديان " مريولة " المطبخ، حيث يقول "د. محمود " بنبرة تمتزج فيها الأمنية بالعبث والسخرية على طريقة شر البلية ما يضحك :

(المهم المرة الجاية إن الحمل ما يطلعش كاذب.. هو ده الحل الوحيد!)

ولكن هل هذا هو الحل الوحيد حقا ؟!

يبدو هذا التساؤل التهكمي دلالة على مجتمع يجهض أحلام شخصياته، مثلما يجهض حقهم المشروع في الحياة. الحياة التي تحترم فيها إمكانيات الفرد، فلا يضطر عالم يحمل الدكتوراه في الطبيعة إلى العمل في بوفيه لكي يحصل لقمة عيشه، أو يتزوج من أربع نساء لكي يؤمن مستقبله أو يجد مكانا يؤويه في عالم مقلوب رأسا على عقب، رغم ما يتحلى به سير الحياة من مشروعية وشكل ظاهري مألوف أحيانا.

❑ الرسم الكوميدي المتقن!

يثبت رأفت الميهي في هذا الفيلم قدرة فائقة على رسم شخصيات كوميدية، ذات ملامح فريدة، تلون الواقع الذي تعيشه بألوان صارخة، تبرز سعي هذه الشخصيات المحموم للقفز فوق متاهات الواقع وانتزاع حقها ومتعتها، وارتواء رغباتها وهوسها من دون التخلي عن الحدود التي ترسمها كل شخصية لذاتها. تلك الحدود التي تحفظ كبرياءها وخصائصها، لكنها لا تصون سلوكياتها وردود أفعالها

من التهور والاندفاع في أحيان كثيرة، كما نرى في الشخصيات النسائية، التي تبدو هي العناصر الأكثر فاعلية في الفيلم، مساحة وحضورا وقرارا. فهن يبحثن عن خلاص لعنوستهن، لكنهن لا يتنازلن عن الشروط المطلوبة في زوج المستقبل، وحتى حين يتحقق لهن ما أردنه، فإنهن لا يتنازلن عن النظام الخاص الذي يجب أن يرضخ له الزوج، ولذلك تأتي محاولاتهن اللاحقة لترويضه، دفاعا عن رغباتهن، وتمردهن على الواقع.

ويبرع رأفت الميهي كذلك، في إيجاد لوازم كوميدية تغني البناء العام لشخصياته، وتؤكد طرافتها وغرابة سلوكها. فـ " درية " تعتمد على ما تصفه بقرون الاستشعار في اتخاذ قراراتها الخطيرة، ولذلك فإن الزوج يطلق عليها لقب " قرني " وطبيبة الأسنان تعاني من عقدة نفسية من الرجال، أما " كريمة " فإن قبح شكلها يدفع زوجها التعس لاحقا لأن يدعوها " جريمة " لكن هذا لا يمنع أن يوازن صانع الفيلم، بين قبح شكل هذه الأخيرة، وجمال روحها أو طيبة قلبها على الأقل.

وهكذا يبدو المخرج واعيا في معالجته الإخراجية، لكل جزئيات وتفاصيل الحالة الكوميدية التي يختزنها هذا الفيلم، والتي يعبر عنها المخرج بأسلوبه الفانتازي الغرائبي، الذي يعبر عن نفسه بوضوح وانسجام تامين، حيث إغناء الحالة المشهدية بأدق تفاصيلها، أكثرها تفجيرا للضحك، لكنه الضحك النابع من غرائبية السلوك، وتبادلية الأدوار والمواقع، لا من الأفيهات اللفظية الجاهزة، أو المجانية في استنباط عناصر الكوميديا.

إن مشاهد " د. محمود " وزوجاته الأربع في عيادة الطبيب وفي المستشفى، ومن قبلها مشاهده في البيت، وهو يحضر ويكنس ويمسح، ويجلس على المائدة

لينسج الصوف يدويا، أو مشهد زواجه في ليلة الزفاف حيث يلعب الميزانسين دورا في تأكيد طرافة المشهد، كلها أمثلة على مخرج كوميدي، يحرك عناصره الفنية والجمالية بمهارة، ويعيد ترتيب علائقه الدرامية والاجتماعية على مستوى الصورة، بما يبرز ذلك الحس الفانتازي الذي يطبع كوميديا الفيلم.

❑ كوميديا الشخصية أم كوميديا الممثل ؟

لا تحتاج شخصيات (سيداتي آنساتي) إلى ممثلين كوميديين حصرا، بل هي تقدم فرصة ممتازة لممثلين لم يشتهروا بأداء شخصيات كوميدية، لكي يجربوا هذا النوع الفني الصعب بنوع من الثقة إلى وجود أساس متين في الكتابة والإخراج، معتمدين على مهاراتهم التمثيلية، وعلى حسن فهمهم للشخصيات الموكلة إليهم.

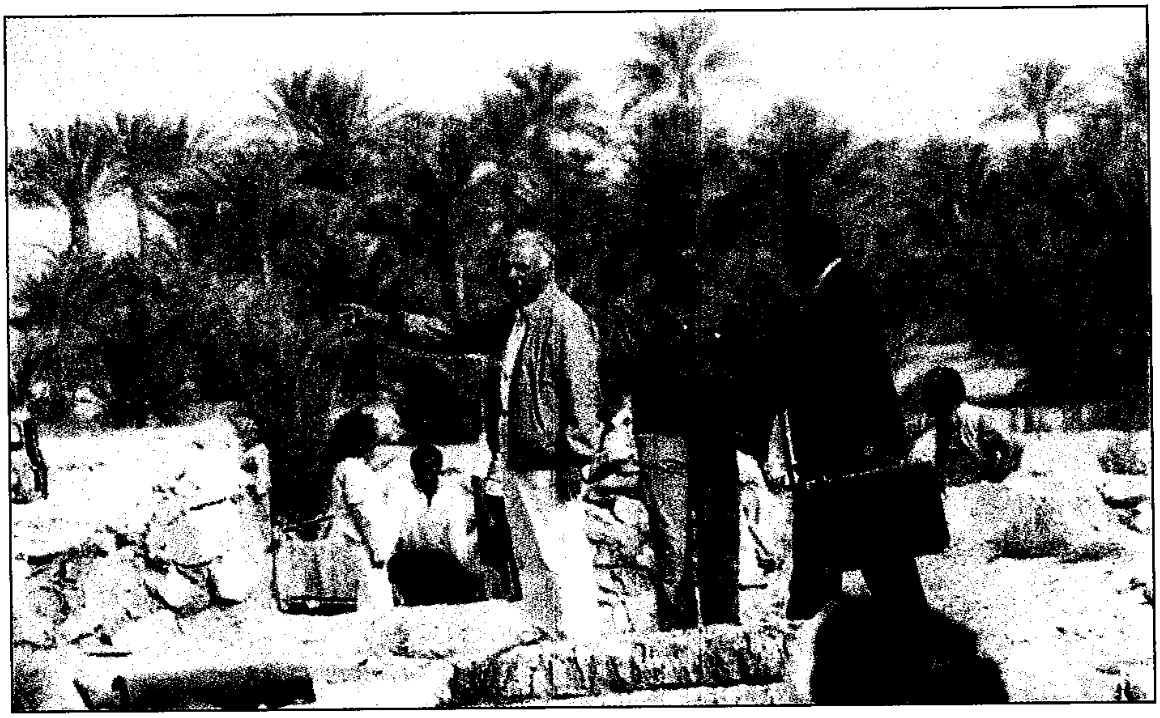
وفي هذا السياق يقدم محمود عبد العزيز أداء كوميديا ساحرا، تتجلى فيه مرونة أدواته التمثيلية، وحرارة الانفعال مع مسحة من التهكم الساخر، وحضوره الظريف الذي سيتجلى لا حقا في عدد من الأعمال السينمائية التي أدى فيها شخصيات كوميدية الطابع أحيانا.

وتجسد معالي زايد الكاركتر المرسوم بدقة، معتمدة على صرامة تعابيرها، ومثلها الفنانة عبلة كامل باعتمادها على المبالغة في الحركة الخارجية، كحل كوميدي للتعبير عن العقدة النفسية التي تعاني منها الشخصية. فيما تبدو عائشة كيلاني في أدائها أسيرة السلوك الكوميدي الذي يفرضه تواضع جمال المرأة في الكوميديا العربية عموما، حيث المفارقات والمواقف كلها تبنى على مفارقة البشاعة الشكلية تلك. وتلتقي عائشة كيلاني مع يوسف داود في المبالغة الكاريكاتورية في الأداء، وفي استخدام تعابير الوجه بشكل يرسم ملامح الموقف الكوميدي في كثير من الأحيان.

أما أشرف عبد الباقي، فيؤكد مواهبه الحقيقية كممثل كوميدي له حضوره الخاص، وهو يعتمد هنا على اللعب على وتر البراءة باعتبارها مفتاحا للشخصية الكوميدية؛ سواء براءة الملامح وتعابير الوجه المقصودة لذاتها، أو البراءة الداخلية للشخصية التي تعيش مأزق الزواج غير المتكافئ على نحو مأساوي، لكنه كوميدي في الظاهر والأسلوب.

(سيداتي سادتي) يقدم نموذجا متقنا من نماذج كوميديا الفانتازيا كفكرة وأسلوب في السينما العربية، كوميديا تمثل شخصية مبدعها الفنية، وأسلوبه الذاتي في تعاطيه مع الواقع، وزاوية النظر إلى مشكلاته، التي يتبدى فيها الغرائبي مجاورا للمألوف والسائد، والفانتازي المبالغ في انعتاقه وتحرره من شروط الواقع، أسير المنطق المقلوب في هذا الواقع رأسا على عقب.

(البداية) لصلاح أبو سيف
السياسة..و كابوسية المعقول واللامعقول



المخرج صلاح أبو سيف أثناء تصوير فيلم (البداية)

أنجز صلاح أبو سيف فيلمه (البداية) عام ١٩٨٦ وبعد توقف عن العمل السينمائي دام خمس سنوات منذ فيلمه (القادسية) الذي أخرجه عام ١٩٨١.

ويبدو أن قصة الفيلم التي كتبها أبو سيف بنفسه كانت تتفاعل طيلة هذه المدة، حتى إذا ما شرع بكتابة السيناريو لها بالاشتراك مع لينين الرملي، الذي انفرد بكتابة الحوار، جاء العمل على قدر كبير من النضج والاكتمال.

يقدم صلاح أبو سيف فيلمه بكلمات مكتوبة في الشارة يقول فيها:

(هذا الفيلم ليس له صلة بالواقع، بل هو تخريفة من تخاريف المخرجين؛ فإذا لم يعجبكم فأرجو أن تروه ثانية، أما إذا أعجبكم فأرجو أن تروه مرة أخرى).

وكأن أبو سيف يهيئ المشاهدين للدخول في لعبة افتراضية متخيلة وقابلة للحدوث في آن معا، لكنها لعبة تتحرر في بعض تفاصيلها وجزئياتها من سطوة الواقع، وتجليات الأسلوبية الواقعية التي عرف بها أبو سيف في أفلامه، والتي سيعود هنا ليعلن انتماءه إليها بعد نهاية اللعبة، التي تبدو فكرتها ومنطلقها الأساس (تخريفة من تخاريف المخرجين) إن صحت التسمية، أما في مسارها وتعقيداتها، فهي شديدة الصلة بالواقع، كما يقول المخرج في كلمته الختامية:

(كان هدفي أن أقدم لكم فيلما ليس له صلة بالواقع، ولكن الطبع يغلب التطبع، فإذا بالفيلم كما شاهدتموه، يصبح واحدا من أفلامي الواقعية)

❑ رحلة مشؤومة!

يستفيد صلاح أبو سيف من شارة الفيلم وينجح في توظيفها للتعريف بالحدث الذي تنطلق منه فكرة الفيلم، وبالشخصيات التي ستطالعنا على مدار العمل. ولكن ما هو هذا الحدث؟!

نقرأ في شارة البداية:

(في شهر أغسطس حيث تشتد الحرارة، تعطلت إحدى الطائرات في الجو، واضطر قائدها للهبوط في وسط الصحراء، ولم تلبث أن انفجرت، وأصبحت أثرا بعد

عين. وقد نجا من الحادث) ثم يبدأ مع صور الممثلين بالتعريف بشخصيات الفيلم، الذين كانوا في الرحلة على متن الطائرة المنكوبة، وبمواقعهم وتخصصاتهم المهنية.. بدءا بطاقم الطائرة: (قائد الطائرة– مساعده– المضيفة– المضيف) ومرورا بأفراد الرحلة : الفنان التشكيلي– الصحفية– المحامي ورجل الأعمال– الفلاح وعضو الجمعية التعاونية– النجار وبطل الملاكمة العالمي– الدكتورة في العلوم– بطل السباحة وهو طالب ابتدائي، وانتهاء بالراقصة التي لا غنى عنها في معظم الأفلام المصرية، حتى في الملمات والنوائب!

إذن يبدأ الفيلم من الواقع الراهن، الذي فرضته هذه الكارثة على أفراد تلك الرحلة المشؤومة. إذ نتابع هذه المجموعة وهي تواجه مصيرها في مجاهل صحراء رملية حارقة، لا ينقذهم من الموت عطشا وجوعا فيها، إلا اكتشافهم لواحة خضراء مهجورة على بعد عشرات الأمتار من موقع الحادثة.

وفيما بعد سنكتشف أن صلاح أبو سيف، اختار بدقة المهن الأساسية الفاعلة في المجتمعات الحديثة اليوم، وان الخبرات المهنية المختلفة التي يختزنها أبطال الفيلم، سواء في الحياة أو في الفن، ستثمر ببراعة في هذا السيناريو الغني بالمواقف والتحولات والتفاصيل التي ستشكل صورة كاملة للحياة التي تبدأ من الصفر، وللمجتمع الذي يبنى على منوال قوانين المجتمعات الحديثة وأمراضها وانحرافاتها في هذه الواحة المعزولة.

❑ آلية التسلط والاحتكار!

يحلل فيلم (البداية) من خلال شريحة صغيرة جدا، آلية نشوء السلطة في المجتمع، ويعرّي ببساطة واختزال نفاذين أساليب القمع والاستغلال، وطرق الاستئثار

بالثروة وخيرات الأرض وجهود البشر، وتحويل كل هذا إلى امتيازات خاصة، وملكية فردية منتزعة من الحق العام.

تبدأ اللعبة بما يشبه " مقامرة " عابرة ولاهية، يدخل فيها " نبيه الأربوطلي " الذي يرى : (الحياة إيه غير طربيزة قمار؟!) لعبة على قطعة نقدية معدنية تحدد ملكية هذه الواحة، وتنتهي بعد ذلك إلى كابوس حقيقي يعيش فيه أفراد المجموعة البطالة والجوع والحرمان من وسائل الحياة والراحة، وصولا إلى السجن والمنع والمصادرة، وفوق ذلك كله، ترفع شعارات من قبيل: " جوعوا تصحوا "

تتحول الواحة إلى إمبراطورية " نبيهاليا " نسبة إلى رجل الأعمال والمحامي، الذي استولى على ملكية الواحة بأساليب الاحتيال والخداع والاستفادة من جهل الآخرين. وتستخدم في ذلك كل الأسلحة الممكنة، بدءا من الدين، وانتهاء بتحويل الديمقراطية إلى اتهام يحمل في طياته الكفر والإلحاد.

وينجح " نبيه الأربوطلي " في انتزاع امتيازات خاصة له، فيبني مسكنا كبيرا يساهم فيه الجميع لقاء بضع بلحات، هي أجرهم اليومي في هذه الواحة التي بات بلحها ونخلها وماؤها ملكا له، ثم يسكن البيت وحده، مقربا إليه دكتورة العلوم لتجري له أبحاثا على المعادن الثمينة التي يمكن أن توجد في الواحة، وأبحاثا وتجارب غذائية أخرى، كتصنيع المشروبات الكحولية من البلح باعتباره المادة الوحيدة المتوفرة هنا.

ويتبع هذا الديكتاتور الصغير منذ البداية، سياسة " فرّق تسد " ليتمكن من السيطرة على أصحاب العقول وأصحاب القوة الجسدية في آن معا. فهو يتخذ من " صالح " بطل الملاكمة، والإنسان البسيط الساذج، حارسا شخصيا له، ومسئولا على

الأمن في الواحة مستفيدا من قوته العضلية وعطالته الفكرية. وهو يزرع في روع " صالح " ومعه الفلاح البسيط " سليم سويلم سلمان " أن الفنان التشكيلي الذي سيقف لخططه بالمرصاد، ملحد يريد أن يحرفهما عن طريق الإيمان، ليتمكن من بسط سيطرته، وانتزاع اعترافهما بشرعية ملكيته لكل ما في الواحة.

لكن نزعة التملك والتسلط واستغلال جهد الآخرين، حين تتمكن من النفس البشرية، لا تقف عند حدود كما تتجسد في هذه شخصية " نبيه " المأزومة، فهاهو يعلن، بعد أن يملأ مستودعاته بالبلح، إعطاء ساكني الواحة إجازة مفتوحة بلا " مرتب " لأن هناك كسادا يؤدي إلى بطالة!

وهكذا تتجسد في هذه الواحة الصغيرة كل أساليب وآليات الحكم والتسلط في دول العالم الثالث، وعلى الأخص تسخير الحالة الاقتصادية في خدمة المصادرة السياسية، حيث تقوم مظاهرة بسبب هذه البطالة التي تعني حرمان المجموعة التي تقطن الواحة، من البلحات السبع التي يقتاتون بها، وتتحول وساطة " عادل " الفنان التشكيلي المستنير، بتخصيص خمس بلحات مؤقتة يوميا، تتحول إلى تهمة بالاختلاس في محكمة كاريكاتورية، " نبيه " هو جهة الادعاء والقاضي ومحامي الدفاع في الوقت نفسه!

وإلى جانب العلم الذي يُسخّر في خدمة مصالح السلطة الضيقة، ممثلا بالدكتورة " سميحة " التي أوهمها هذا الإمبراطور أنه يحبها، هناك الصحافة التي تعلب دورا دعائيا متملقا، فتتحول إلى سلاح في يد الحاكم أو صاحب النفوذ، ضد الأكثرية بالتواطؤ مع الصحفية اللامعة " شهيرة كامل " في نموذج صارخ لصحافة الارتزاق والتنفيس.

وحده الفن الذي يبدعه فنان مؤمن بمبادئ الخير والحرية، يتحول إلى وسيلة لابتزاز الحاكم في سبيل المصلحة العامة، كما يفعل " عادل صدقي " حين يتبرع بنحت تمثال لهذا الديكتاتور الصغير من البلح، يكون أمانا للمجموعة من غائلة الجوع، كلما حاصرهم أكلوا قطعة من هذا التمثال الذي يظهر فيه " نبيه " وهو يخفي خنجرا وراء ظهره، في دلالة ساخرة ولماحة.

لكن أهمية الرؤية الفنية والفكرية في هذا الفيلم، تتجلى في النهاية البائسة التي يلقاها هذا الدكتاتور. فبعد أن ينتشر الوعي بين أفراد جماعة الواحة، وتجرى انتخابات ينجح فيها " عادل " في دلالة طريفة على تحول هذه الواحة من النظام الملكي إلى النظام الجمهوري. فيتحول " نبيه " إلى كتلة من الشر، محاولا اغتيال " عادل " ويقوم بإحراق القصر الذي ينوه ثم يفر هاربا؛ في الوقت الذي يكون قائد الطائرة الذي غامر بالخروج من الواحة بعد أن يأس من قدوم الإنقاذ، قد عاد على متن مروحية تقل الجميع، ويبقى هذا الديكتاتور الذي أراد أن يمتلك كل شيء، يبقى وحيدا خائفا مذعورا، يخرج من جحره كفأر صغير، ليواجه مصيره تحت هذه الشمس الحارقة التي تتوهج أمام عدسة الكاميرا، فيما يعيش " نبيه " نهايته ويواجه مصيره، الذي هو حالة معبرة عن كثير من نهايات الحكام الطغاة في دول العالم الثالث.

❑ كوميديا سوداء!

يقدم صلاح أبو سيف ولينين الرملي، سيناريو متينا ومحكما، ينجح في أن يكثف الإحساس بمرارة الظلم وكابوسية الأجواء التي يرزح شيئا فشيئا سكان الواحة

تحت وطأتها، وأن يصل بالمشاهد إلى حالة من التعبئة النفسية التي تجعله يتماهى إلى هذا الحد أو ذاك مع شخصيات الفيلم والظرف الاجتماعي والسياسي الذي وضعوا فيه، أو أن يتصور نفسه واحدا منهم، يعيش أجواء وظروف متشابهة، على قدر كبير من التطابق في كثير من الحالات. لكن ذلك كله لا يحول الفيلم إلى تراجيديا خالصة، فمن قلب هذه الرؤية تولد الكوميديا السوداء، لتحيل التراجيدي القاتم إلى ضحك يجعل المشاهد يعيش لحظات الارتياح الكوميدي، دون أن يصبح هذا الضحك مخدرا، ينسيه إسقاطات ما يراه على واقعه المعاش.

وتلعب أغاني سيد حجاب، التي لحنها مؤلف الموسيقى التصويرية الفنان عمار الشريعي، دورا هاما في السخرية حينا، وتلطيف الأجواء حينا آخر، من دون أن يصل هذا إلى المساس بالشحنة الانفعالية الواعية التي تتراكم لدى المشاهد على مدار متابعته لأحداث الفيلم.

والواقع فإن وعي السيناريو لبنية الشخصيات المرسومة، وقدرة كاتبيه على تحديد مساراتها الصحيحة، وتوجهاتها التي ينبغي أن تسير بها، هذا الوعي ساهم إلى حد كبير في بلورة الرؤية السياسية العميقة للفيلم، الذي لا يسمح لنا صانعوه بالتعاطف مع الديكتاتور، ولا ينساقون في لعبة تقديمه بصورة ظريفة محببة، مزخرفة في إطاراتها. فمنذ البداية، يظهر " نبيه بيه " متعجرفا وصلفا ومغرورا وأنانيا وناكرا للجميل؛ وإذا كانت هذه الصفات ستبدو بالنسبة لأفراد المجموعة نتيجة طبيعية للأزمة التي يمرون بها، فإنها ستتأكد وتتجلى على نحو أكثر استفزازا فيما بعد، وخصوصا حين تقترن بصورته كديكتاتور.

رقي المعالجة الإخراجية

على أن أجمل ما يقدمه لنا صلاح أبو سيف في هذا السيناريو، وفي معالجته الإخراجية للفيلم ككل، ذلك الحس الكوميدي الراقي، الذي ينشر تفاصيله كضربات ريشة زاهية الألوان، وسط هذا السواد الحالك من الأجواء والأحداث التي تنحو منحى متجهما بعض الشيء كما أسلفنا، والتي يبرع صلاح أبو سيف في معالجتها بحس كوميدي، مليء بالأفكار اللماحة، والالتماعات الساحرة، وخصوصا في مشهد المحكمة الذي يذكر بمشاهد المحكمة في المسلسل الكوميدي الشهير (وادي المسك) لمحمد الماغوط ودريد لحام، والعديد من المشاهد الأخرى التي لا ينقصها الإبداع والابتكار والطرافة المنبثقة من محاكمة الواقع الحياتي والفني لا السياسي فقط، إذ لا يوفر صناع الفيلم، حتى السينما المصرية في أساليبها وقصصها الميلودرامية، ومذيعي ومذيعات التلفزيون من سهام السخرية الواخزة.

يؤكد صلاح أبو سيف في أدائه الإخراجي، وفي البطولة الجماعية التي اختارها لفيلمه، التوجه الحقيقي للكوميديا في هذا الفيلم. إنها كوميديا سوداء تتحرر إلى حد كبير من أمراض المباشرة، وغياب النسق العام في الرؤية والأداء والهدف، أو الارتهان لكوميديا النجم الأوحد وشروطه، من دون إيلاء العناصر الفنية الأخرى أهمية تذكر.

أما حلوله الإخراجية فهي تسعى لتحقيق توازن دقيق بين الشرطية التي تطبع تجربة تقوم على العيش في ظرف بدائي، وإعادة تركيب وإنتاج وتركيب مجسّم لحياة مدنـية كاملة ولشبكة علاقاتها، وهي شرطية تبرز بين الحين والآخر في سياق عرض المغامرة واستنباط معطياتها، وبين الواقعية التي يسعى صلاح أبو سيف لتأكيد

حضورها في كثير من التفاصيل والمشهديات، لا لأن " الطبع غلب التطبّع " كما يقول في كلمته الختامية بعد انتهاء الفيلم؛ بل لأن الواقعية هنا، تعني تمثّل الواقع والقدرة على مقاربته، ومحاكمته تلك المحاكمة الفنية العادلة وإدانته أيضا. وكاميرا صلاح أبو سيف هنا، رشيقة، مستكشفة، تتحد مع الرؤية الذاتية لشخصيات الفيلم، باعتبارها تقوم برصد تجربة آنية معاشة، لحظة بلحظة.. وهو أمر لا يحرمها إحساسا كوميديا بالتفاصيل وحسب، بل يجعلها تبرز الإكسسوار كعنصر هام من عناصر المشهدية الكوميدية في الفيلم. بيد أن بعض حلول صلاح أبو سيف الإخراجية، التي استخدمها في تشكيل صورة البيت الكبير، وطريقة استفادته من السيارة المهجورة التي وجدت في الواحة، تذكّر على نحو جلي، بالحل الإخراجي، الذي اتبعه الفنان دريد لحام في فيلمه (الحدود) الذي وجد صدى كبيرا لدى عرضه في القاهرة، وأنتج– كما هو معروف– قبيل ثلاث سنوات من إنتاج هذا الفيلم، وهي استفادة جاءت موفقة تماما، وقد تكون على سبيل توارد الأفكار لا أكثر.

❑ أداء كوميدي بلا تنميط

الانطباع الأساسي الذي يمكن استنتاجه لدى تأمل قائمة الممثلين، ومحاولة تقييم أدائهم من ثم، هو دقة اختيار صلاح أبو سيف لممثليه، وحسن إدارتهم من دون اللجوء إلى رؤى نمطية جاهزة في تصنيف هذا الممثل أو ذاك في دور معين.

والحق أن جميع الممثلين أدوا أدوارهم في الفيلم وفق الشخصيات المرسومة بعناية، ومن دون استغراق في شبكة علاقات مألوفة، أو في نمط أداء كوميدي تفرضه هذه العلاقات، كالحب بين البطلة والبطل مثلا؛ إذ لا نكاد نلمح سوى مشهدين أو

ثلاثة من هذا النوع، أو استثمار الراقصة التي تحترف الإغواء بدل الرقص في وصلات من الرقص المقحم، إذ يقدم لنا الفيلم صورة كوميدية للراقصة التي يمنعها كسر قدمها من الرقص كمبرر لوجودها، والتي لا تجد ما تفعله في النهاية، سوى أن ترقد على البيض حتى يفقّس!

ضمن هذه المعطيات الكوميدية المرسومة بعيدا عن الاستغراق في السائد، يقدم كل من: أحمد زكي ويسرا وجميل راتب وصفية العمري وسعاد نصر وحمدي أحمد وصبري عبد المنعم والطفل- آنذاك- وسام حمدي وسواهم، أداء فنيا راقيا أمينا في تأثيره الكوميدي لطبيعة الحدث والموقف، ومواصفات الشخصية، مع هامش من الحيوية التي يبرع كل ممثل على حدة في التعبير عنها بلا تكلف كوميدي.

إن فيلم (البداية) الذي حصد جوائز عدة بينها، جائزة عصا شارلي شابلن الذهبية في مهرجان فيفاي بسويسرا كأحسن فيلم كوميدي لعام ١٩٨٧، وجائزة النقاد من مهرجان فينسيا، يبقى أحد النماذج الهامة في الكوميديا العربية، باعتباره ينتمي للكوميديا السياسية السوداء التي تقول الحقيقة بتعرية نقيضها.. مقتربة من تقنية مسرح العبث واللامقعول وخصوصا في رؤيتها النهائية التي تتحطم فيها الشخصية من داخلها. وهو أيضا نموذج لكوميديا المخرج الذي يقود الفيلم برؤية فنية متوازنة- تحسن إبراز العناصر كافة ضمن الحيز المطلوب، والهدف المراد بلوغه بلا تجهم، ومن دون أن يطغى عنصر على آخر.

عادل إمام في (بخيت وعديلة)

استراحة الكوميديان.. في محطة للضحك فقط!



(بخيت وعديلة) إخراج نادر جلال

في فيلمه السينمائي (بخيت وعديلة) الذي كتبه لينين الرملي، وأخرجه نادر جلال، وأنتج عام ١٩٩٥، يعود عادل إمام إلى نوعية أفلام الضحك التي اشتهر بها، بعيدا عن الإغراق في القضايا الكبرى، والخوض المباشر في السياسة على حساب الصبغة الكوميدية للفيلم أحيانا.. وإذا كانت هذه النوعية البسيطة التي اشتهر بها، هي التي كرست عادل إمام، وجعلته صاحب الأجر الأعلى بين نجوم مصر، فإنه من

خلال هذه النوعية، تتضح— كما نرى في (بخيت وعديلة)— سمات كوميديا الممثل، التي تطغى على عناصر سينمائية عديدة لها أهميتها في بناء الفيلم السينمائي، لتساهم في تحديد نوعية العمل، وتوجهه الحقيقي، وسويته الفنية أيضا.. مع الأخذ بعين الاعتبار، أن هذا الفيلم يقدم لنا ثنائيا كوميديا، هما " بخيت " و "عديلة " اللذان سيظهران في أفلام أخرى في النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين، ليتحولا إلى كاركترات كوميدية قابلة للتجدد والحضور في أكثر من فيلم.. وعبر أكثر من قصة!

ينسج فيلم (بخيت وعديلة) خيوطه الدرامية، انطلاقا من قصة مألوفة، قدمتها السينما المصرية غير مرة بطريقة أو بأخرى. إنها قصة شخصيتين بسيطتين، تعثران على ثروة مفاجئة / حقيبة نقود / وتبدآن بتبديد ما فيها، إشباعا لحرمان مزمن من ملذات الحياة، وبحثا عن سعادة مفتقدة.

وها هما— إلى جانب القصة البسيطة— نحن أمام تركيبة فنية مضمونة تجاريا، فيها كل عناصر الفيلم الجماهيري المشوق، من أكشن وعنف وإثارة درامية، ومطاردات، ومشاهد حب وفانتازيا، ودغدغة لأحلام المشاهد العادي البسيط، بالثراء المفاجئ والرفاهية المشتهاة، فضلا عن نجم كوميدي يكفي اسمه ليجذب الجمهور، لحضور فيلم غالبا ما ينطبع في ذاكرتهم بأنه فيلم لعادل إمام.

والحق أن المواطن العربي اليوم، لم يتردد كثيرا، لدى عرض فيلم (بخيت وعديلة) في الصالات السينمائية العربية في منتصف تسعينيات القرن العشرين، من التصفيق لفيلم كوميدي يحمل شيئا من التسلية والترفيه، ويقدم له جرعة من الضحك في حياة تحمل له دائما المزيد من فرص التأزم والنكد والعبوس، وتتقلص فيها مساحة

الابتسامة في كثير من الأعمال الفنية المتجهمة، التي أتخمت بها سوق السينما والمشاهد في آن معا!

❑ توليف حرفي!

لا يفتقد سيناريو لينين الرملي، إلى الحرفية المطلوبة في توليف الخطوط الدرامية المتعددة الاتجاهات، والتي تشكل تركيبة الفيلم، وتصوغ مساره الكوميدي. فنحن أمام انتقالات سلسة في متابعة الأحداث الدرامية تتوالى وتتشابك، لتدعيم الخط الأساسي، الذي يمثله " بخيت " و" عديلة " وإغنائه.. بدءا من التقائهما صدفة في القطار، إلى مشاجراتهما الحامية التي تخلق نوعا من الصداقة التي تعبر عن نفسها بعدوانية استفزازية محببة، إلى ركوبهما في سيارة التاكسي واكتشاف حقيبة الدولارات، ثم السفر معا إلى القاهرة لاقتسامها، والتعرف هناك إلى حياة الرفاهية والبذخ، وصولا إلى النهاية التي تنهار فيها كل أحلام الثراء والسعادة، وتحقيق الذات.

وباستمرار يجري التقاطع والتشابك بين هذا الخط الرئيسي، وخطوط أخرى فرعية تتداخل مباشرة مع حياة بطلي العمل السابقة واللاحقة بتطوراتها وانعكاساتها.. كمطاردة زعيم العصابة لهما، وارتباط " عديلة " السابق بابن خالتها، وحياة " بخيت " السابقة في بيئته الفقيرة، وعلاقته بوالدته التي أحسن الكاتب بناء شخصيتها فجاءت على قدر كبير من الإحكام والخصوصية الشعبية التي تعكس تصرفاتها كل ذلك يجعل من هذا التقاطع والتشابك تأسيسا دراميا، لثنائي كوميدي يلتقي في لحظة ما – مصادفة– لكنها مصادفة قابلة للحدوث ليبدأ رحلة كوميدية، تتضح فيها معالم الطريق، مثلما تتضح معالم الشخصيات.

❑ سذاجة مبالغ فيها!

على أن الحديث عن بناء الشخصيات في هذا الفيلم، يقودنا إلى تأمل مدى منطقية بناء شخصية " بخيت " الذي لا نعرف الكثير عن ماضية الحياتي، ولا عن سويته التعليمية، ولا مدى ارتباطه بالمجتمع من حوله، إلا أنه يبدو نموذجا من نماذج الطبقة المتوسطة أو (الصنايعي) الكادح، الذي ينظر للحياة من منظار ما تتيحه له من موقع على خارطة العيش والبقاء لا أكثر ولا أقل .. ولهذا يمكن القول بان الفيلم لم يعن بإضاءة شخصية " بخيت " كنموذج حياتي محمل بالدلالات والإشارات، وليس شخصية فاعلة في سياق الأحداث وحسب.. فلم يراع الكاتب في بنائه رغباته الداخلية، ومزاجه، إلا في سعيه الأخرق لإشباع رغباته الاستهلاكية، والتي تتجسد ببلاغة في مشهد كاريكاتوري طريف عندما يطلب في الفندق فور استلامه الغرفة طعاما يكفي لأكثر من عشرين شخصا، ويبدأ بالتهامه بنهم وحشي لا مثيل له!

أما شخصية " عديلة " والتي يقدمها الفيلم على أنها مدرّسة شابة، فهي تبدو في سلوكها فتاة جاهلة، لا علاقة لها بالحضارة والمدنية، لا من قريب، ولا من بعيد. لا تعرف كيف تلبس، ولا كيف ترقص، بل إنها على درجة من السذاجة التي تجعلها لا تفرق بين المخدرات والدقيق!

صحيح أن بعض هذه الأمور مبررة فنيا، إزاء مدرسة تعيش في بيئة فقيرة، وربما لم تتح لها بيئتها اكتساب خبرات أخرى لها علاقة بالبذخ والكماليات، وصحيح أيضا أن المبالغة هنا، هي أسلوب كوميدي في تصعيد حدة المفارقات والمواقف

المضحكة في حياة هذين البطلين، إلا أن تعمد المبالغة في السذاجة، قاد المؤلف والفيلم ككل، إلى الجنوح عن المنطق سعيا وراء تصعيد كوميدي.. ربما أضحك، وأفاد من جهة، لكنه انعكس سلبا على البناء العام للشخصيات من جهة أخرى.. فبدت في سلوكها وتصرفاتها، لاهثة وراء تطور الأحداث المتتالية والمتلاحقة، دون أن تفصح عن مكنوناتها الداخلية، إلا في حوار مقتضب في المشهد الأخير.. عن أسباب هذا الخواء الذي وجد " بخيت " و " عديلة " نفسيهما فيه.. والذي يبدو- على أية حال- حوارا مدروسا، عميق المعاني، يكشف الرؤية الحقيقية لهذه الكوميديا المستغرقة في السعي نحو الإضحاك .. لكن عبر مقولة تؤكد أن المال لا يصنع السعادة لوحده في حياة البشر البسطاء!

❑ حلول إخراجية مجرّبة!

يقدم المخرج نادر جلال، أداء حرفيا متقنا، يعي مكونات البناء الكوميدي للمشهد، ضمن حدود النص المتاح، وفي إطار سوية إنتاجية، تعتبر الكوميديان النجم، دعامة الفيلم الأساسية.

ويعمد المخرج إلى استلهام الكثير من الحلول الإخراجية الكوميدية المجربة، التي قدمتها السينما العالمية في كلاسيكياتها مرارا، لكن تبقى قادرة على إضحاكنا وبث الحيوية في جسد الفيلم الكوميدي، كحالة انتقال الضرب عن طريق العدوى في المشهد الأول من الفيلم، ومشهد قذف قوالب الكاتو والكريما بين المدعوين في الحفلة، عبر كوميديا حركية، تصوغها مبالغة فنية مقصودة لذاتها.

وإذا كان نادر جلال ينجح في ضبط إيقاع الفيلم، وإدارة النماذج الكوميدية المساعدة، (زعيم العصابة وأفرادها) واختيار أماكن التصوير وتوظيفها بما يخدم الروح الكوميدية لبنية المشهد، فإنه في المحصلة العامة، لا يهتم كثيرا بتقديم رؤية إخراجية تعكس موقفه من النماذج التي يقدمها، وقراءته الخاصة للنص الذي يجسده.. هذه الرؤية التي تتجاوز في رأيي التنفيذ الحرفي للسيناريو، وتأكيد الطابع الكوميدي للفيلم فقط، وهو أمر لا نستهين به بالطبع ونحن نتحدث عن الفيلم الكوميدي تحديدا!

❑ الإضحاك.. وفن الممثل!

يؤكد عادل إمام في " بخيت وعديلة " موهبته الكوميدية الفائقة الحضور، وقدرته على الإضحاك عبر تطور واضح في تقنياته التمثيلية، التي تميل نحو الاهتمام بالتعبير التمثيلي الذي يصوغ الموقف بأسلوب هزلي، أكثر من محاولة استعراض الإفيهات الجاهزة لدى نجم كوميدي معروف.. إنه يحاول أن يؤكد على كوميديا الممثل باعتبارها فنا يخلق أدواته الطاغية في المشهد، سواء تعلق الأمر بالمفارقة، أو بالحركة والإيماءة، أو بالموقف الذي يحمل لمحات إنسانية .. في اللحظات المنتقاة التي قدمها النص في هذا السياق.

أما الفنانة شيرين، التي شكلت مع عادل إمام ثنائيا كوميديا من خلال أفلام أخرى لاحقة، قدمت فيها شخصية " عديلة " أمام " بخيت " نفسه .. فقد أدت شخصيتها في هذا الفيلم، بتمكن يؤكد دراستها الموفقة لبناء هذا الكاركتر الكوميدي النسائي، ومحاولة الاستفادة من (المونتون) الأدائي، وتوظيفه لصالح الطابع الكوميدي للشخصية!

فيما بيرز من المثلين الشباب محمد هنيدي، في دور سائق التاكسي، ليؤكد حضورا كوميديا أخاذا، قبل أن يتم اكتشافه كنجم كوميدي في موجة سينما الشباب. وقدم الفنان مصطفى متولي أداء متجهما لشخصية ذات حضور محدود على خارطة الفيلم، لكنه أداء عكس إلى حد بعيد بناءها الكوميدي في السياق العام.

❑ الاحتفاء بالضحكة والابتسامة

الجزء الأول من فيلم " بخيت وعديلة " يؤكد استمرار سيطرة كوميديا الممثل على تذوق جمهور السينما للكوميديا، مدعوما بأداء إخراجي حرفي، يوظف عناصره لخدمة فن الكوميديا، باعتباره فن الممثل، رغم أن أساسه الحقيقي أو الخفي .. هو النص المكتوب، وبصيغة الثنائي الكوميدي الذي يجمع بين رجل وامرأة، يتكرر ظهورهما في أكثر من فيلم كوميدي لاحقا.

إنه فيلم يحتفي بالابتسامة والضحكة، ويحاول أن يرسم البهجة في نفوس مشاهديه، مؤكدا أن الثروة لا تصنع السعادة، وان الثراء المفاجئ قد يكون وبالا على صاحبه، إذا لم يوظف لتحقيق الذات، وخدمة المجتمع.. فيلم يؤكد كل هذا ضمن بناء تقليدي، وقصة مألوفة، ربما كان جديدها ثنائية أداء عادل إمام وشيرين المتناغم بعدوانيته المحببة، وصداقته الحميمة، وبما يكتنفه من حب وخذلان.

(صعيدي في الجامعة الأمريكية) لمحمد هنيدي
الكوميديا تجدد شـــبابها ونجومها !!



(صعيدي في الجامعة الأمريكية) إخراج سعيد حامد

يعتبر فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية) الذي كتبه مدحت العدل، وأخرجه سعيد حامد، أولى التجارب التي سعت لقطف ثمار شباب الكوميديا الجدد بعد الاكتشاف الذي أوحى به فيلم (إسماعيلية رايح جاي) والإيرادات الكبيرة التي حققها.

وإذا كان محمد هنيدي يلعب في (إسماعيلية رايح جاي) دور صديق البطل ضمن مساحة محدودة الفعالية نسبيا، وسعها بحضوره الكوميدي الآسر، فإنه في (صعيدي في الجامعة الأمريكية) يغدو البطل الفعلي الذي تدور حوله الأحداث حينا، أو تدور من حوله حينا آخر!

❑ الريف والمدينة .. أم نحن وأمريكا!

يتخذ فيلم (صعيدي في الجامعة الأمريكية) من العلاقة بين الريف والمدينة موضوعا ظاهريا، لكنه سرعان ما يوسع هذه الدائرة، لتغدو العلاقة هي مع أمريكا، كسياسة ونمط تفكير وطريقة حضور وهيمنة، من خلال ما تمثله الجامعة الأمريكية التي تدور أحداث الفيلم فيها أساسا من مركز تماس واحتكاك على المستوى الطلابي والشبابي والعاطفي أيضا.

وإذا كان موضوع هجرة الريفي إلى المدينة وانبهاره بعالمها أو استغراقه في ملذاتها- وهو موضوع كوميدي صرف- قد استثمر في العديد من الأفلام على مر تاريخ السينما العربية؛ فإن صناع هذا الفيلم يدخلون في عالم السياسة من أوسع أبوابها، ويغزلون على مشاعر العداء لأمريكا في أكثر المواقع حساسية وإشكالية: الجامعة الأمريكية في القاهرة. ليتم بذلك التطرق أيضا إلى موضوع التطبيع مع إسرائيل في مشهد إحراق العلم الإسرائيلي في حرم الجامعة نفسها، والذي ربما حرك مشاعر الملايين وأثار فيهم المشاعر القومية والوطنية التي أرادها صناع العمل، جزءا من تركيبة الفيلم الأساسية، وخلطته المشحونة بالانفعالات والضحكات .. وقليل من الدموع.

تنطلق أحداث الفيلم من الصعيد، حيث تصل أنباء المنحة الدراسية التي حصل عليها " خلف الدهشوري " للدراسة في الجامعة الأمريكية في القاهرة، بعد حصوله على المركز الأول في الثانوية العامة عن مدينة سوهاج.

ويتم الولوج إلى هذا الحدث من خلال ذروة احتفالية تضج فيها القرية بهذا النبأ السار وتقام الولائم في أجواء لا تخلو من لحظات كوميدية ينجح محمد هنيدي بحضوره الظريف، وتدفقه الانفعالي المبهج في أن يحولها إلى كوميديا صارخة، دون أن ينسى السيناريو في سياق ذلك أن يتوقف في لحظة وداع مؤثرة للأرض الطيبة الجميلة التي يؤكد والد خلف أن ابنه سيشتاق إليها في غربته عن قريته، فيما يقدم لنا المخرج سعيد حامد في لقطة واسعة جماليات هذا الريف المعطاء في لحظة شاعرية لا تخلو من دفء.

❑ علاقات متشابكة ضمن محاور ثلاثة

يعيش " خلف " في القاهرة مع اثنين من أنباء بلدته " حسين " الشاب الرومانسي العاطفي الهادئ، و" منصور " الشاب الديناميكي والطموح الذي يأمل أن يصبح مغنيا مشهورا ليتوقف عن الغناء في الإعلانات التلفزيونية. وكالعادة التي تبدأ المفارقات الكوميدية الأولى هنا من سذاجة هذا الصعيدي المنغمس في دراسته وتحصيله العلمي طيلة الفترة السابقة من حياته في القرية، أمام عالم المدينة الواسع، المتشابك العلاقات.. ناهيك عن الأجواء الأخرى التي يجد نفسه فيها في الجامعة الأمريكية، والتي تظهر التناقض في الذوق والملبس والفهم والسلوك. وهنا تدور مشكلات بطل الفيلم على ثلاثة محاور مترابطة ومتداخلة:

المحور الأول: اجتماعي، ويتجسد في علاقته مع أصدقائه "حسين" و" علي " اللذين يعيش معهما في الشقة نفسها، واختلاف أمزجتهم ومشكلاتهم والتقائهم واختلافهم في النهاية.

والمحور الثاني: عاطفي، حيث يعيش قصة حب مع واحدة من جميلات الجامعة وابنة أحد السياسيين الكبار التي ينافسه عليها الأستاذ " سراج " الوصولي الانتهازي، صاحب السلوك الفظ والذي يتنافس معه على الاستئثار بقلبها.

أما المحور الثالث: فهو سياسي ووطني، حيث يتدرج " خلف " من مرحلة الهامشية في العلاقة مع السياسة والقضايا الوطنية، إلى مرحلة الانغماس الحماسي فيما يمس الشارع وإحراق العلم الإسرائيلي، لتتبدل أثناء ذلك نظرته إلى أمريكا.. من دولة عظمى لا يمكن التجرؤ على انتقادها لأنها قادرة على معاقبة أي كان.. إلى دولة تتعرض في سياستها الخارجية إلى كثير من الانتقاد والاحتجاج الذي يمكن أن يكون مساهما فيه.

لكن مشكلة هذه المحاور الثلاثة أنها لا تسير وفق حبكة مدروسة في تقاطعاتها أو بنيتها، بل تنساق وراء الكثير من الخطوط الفرعية والمشهديات الاستعراضية التي يبدو بعضها موظفا بشكل جذاب ومنفذا بشكل متقن، وبعضها الآخر خارجا عن السياق.. ولذلك يمتلك المشاهد والمتابع شعورا بعدم تماسك وحدة الفيلم، وانضباط خط سيره الدرامي ضمن المحاور الثلاثة التي أسس لها السيناريو، وبأن الفيلم يتوقف في محطات تغيب فيها العلاقة الجوهرية مع المسار العام، أو أنها تثقل على سياقه الأساسي، وعلى تطور الأحداث وتسارعها بإيقاع كوميدي رشيق.

☐ كوميديا شبابية القلب والقالب!

يسعى الفيلم على صعيد آخر لتقديم كوميديا شبابية خارج الإطار السياسي الذي يتم حشره في الفيلم، ويتفاوت حضوره إلى حد الإقحام النافر كما نرى في الفيلم الوثائقي الذي يعرض على خلفية موسيقى أغنية (زهرة المدائن) الشهيرة للسيدة فيروز . وربما كانت جمالية الفيلم تكمن في هذه العلاقة الدافئة والطريفة بين الأصدقاء الثلاثة (خلف– علي– حسين) من جهة، والمشكلات العاطفية لكل منهما على صعيد آخر. ومدى تأثير ذلك على صداقتهم، الأمر الذي يصل بتلك الصداقة إلى حد القطيعة وافتراق كل منهم في طريق.

وما بين أحلام وهموم كل واحد منهم، وحالة الصعلكة التي يعيشها كل منهم بمفرده، تتبدى الروح الحقيقية لهذه الكوميديا التي نسجت على رغبة الشباب في رؤية أحلامهم وطموحاتهم وخيباتهم على الشاشة، وضمن إطار كوميدي يفجر الضحكات ويصنع منها حالة فنية مؤثرة وقادرة على التواصل مع شرائح واسعة من جمهور السينما. لكن حتى هذا الخط المكتوب بسوية أفضل من الخطوط الأخرى نسبيا، ينتهي نهاية وعظية فيها قدر كبير من المباشرة، وخصوصا في مشهد لقاء " خلف " مع والده بعد رحلة الصعلكة والتشرد التي يعيشها إثر طرد صديقه "حسين" له من شقة خاله التي كان يشاركه بها مع صديقهما المشترك " علي".

إلا أن الفيلم يسعى من خلال هذه التركيبة التجارية المضمونة، والتي لا تخلو من الإتقان أحيانا، ومن حوار كوميدي سلس، وتفاصيل مشهدية مبهجة تعكس الحياة الطلابية بحرارتها وخصوصيتها وطزاجتها، يسعى لكي يقدم حالة من

المغامرات الشبابية المرحة التي لا تخلو من شطط وتجاوزات ومآزق، لكنها تنتهي بالنجاح المحقق، والعودة إلى جادة الصواب من دون خسائر تذكر، وتحقيق الأحلام كلها، إما بالزواج من فتاة تستحق حب " حسين " أو بالنجاح الفني لدى " علي " أو بالتخرج بتفوق من الجامعة في مشهد ختامي يلعب فيه حضور والد " خلف " دورا عاطفيا ووجدانيا مؤثرا، رغم المباشرة التي يقولها (خطاب) خلف السياسي في حفل التخرج الظافر هذا ! !

❑ إخراج يجاري مشهدية النص!

ولابد من الإشارة إلى جرعة القيم التي حاول الفيلم بثها من خلال الاستعراضات الشبابية التي قدمها محمد هنيدي ورفاقه بحيوية وظرافة بالغتين، والتي ساهمت في تكريس حالة التوازن بين ما يمكن تسميته في مثل هذه التوليفة التجارية (المتعة والفائدة) لكن الفائدة أو الرسائل التي تقدمها هذه الاستعراضات لا تخلو حقا من سوية فنية معقولة إن في الكلام أو في الأداء، ناهيك عن الإيقاع السريع للألحان التي تخاطب الحالة الشبابية نفسها المراد التواصل معها. هكذا مثلا يدعو (صعيدي في الجامعة الأمريكية) إلى نبذ حالة الاستلاب بالثقافة الاستهلاكية الأمريكية في الاستعراض الخفيف الذي تقول كلماته:

متأمرك ليه يا سوسو وعقلك ليه تخين

لو أصلك يوم تدوسه يفضلك بس مين ؟!

أو الأغنية الختامية التي تصور نجاح " علي " الفني، والتي تمنح الشباب جرعة من الثقة العالية بالنفس، والتفاؤل المأمول بالقدرة على اقتحام الحياة، وتذليل صعوباتها، وتحقيق الأحلام والأمنيات المؤجلة أو المعطلة فيها، والتي تقول كلماتها:

ولا بنخاف من الدنيا بحالها
لو عايزين الشمس نطولها
نمسك نجم السما بإيدينا
والدنيا إن مالت نعدلها.

وقد ساهم المخرج سعيد حامد، في تحقيق كل هذه الأجواء بأداء إخراجي، يتراوح بين الحس التنفيذي حينا، والابتكار الكوميدي الذي يجاري مشهدية السيناريو القائمة على الحشر والجمع ضمن التركيبة العامة التي سبق أن وصفناها. ويمكن القول إن الإخراج يقدم حالة من الأداء الحرفي، من دون أن تطغى الجمالية البصرية على محاولة خلق إيقاع حار وديناميكي في كوميديا شبابية القلب والقالب. لكننا لا نعثر هنا على حلول إخراجية مبهرة أو لافتة، خارج بعض الاستعراضات الغنائية التي نجح المخرج في رسم ميزانسين فني يمتاز بالسلاسة من دون افتعال أو فخامة فنية تقتل بساطة الحالة المشهدية التي ينطلق منها الاستعراض.

❑ خصوصية هنيدي الكوميدية.. ومواهب أخرى!

يمكن القول بأن تعامل المخرج مع ممثليه قد انطلق من الإيمان بتكامل الحالة الشبابية في الفيلم ككل، لكن ذلك لم ينجح في أن يخفي المساحة الاستثنائية الممنوحة لمحمد هنيدي في الفيلم، والتي استطاع استغلالها بحضورها الجذاب، وتدفقه الكوميدي الآسر.. والقفشات اللفظية المرتجلة أو المكتوبة خصيصا له، بكرم زائد في النص أساسا. لقد قدم محمد هنيدي شخصية الشاب الصعيدي القادم للدراسة في الجامعة الأمريكية، فأبرز التناقض السلوكي الذي يعيشه ببراعة، وعبر عن نقاء سريرة هذا الصعيدي بخفة دم لا تجارى، في وسط شبابي مختلف المنشأ والمنطق، مما

ولد مفارقات كوميدية وإنسانية قوامها تنافر الذوق، وعفوية النظرة إلى الحياة، تلك النظرة التي بدت رغم ضكحاتها المتدفقة، لا تخلو من شفافية ومن طفولية واضحة عبر عنها وجه هنيدي الطفولي الملامح، المميز بقامته الضئيلة، التي ينجح حضوره في أن يملأ الفراغ الذي يحيط بها أحيانا.

وفي سوية خاصة يقدم أحمد السقا دوره بأداء حرفي ومتمكن، آسر الحضور، عميق النبرات في مختلف الحالات التي يتلون بها في مشاهد قليلة، فيما نتابع أداء هادئا لمنى زكي بتعبيريتها الخاصة، وحضورا متوازنا لطارق لطفي، مع لمحات كوميدي يضفيها هاني رمزي على أداء شخصية " سراج " التي تتسم بالغلظة والانتهازية.. لكن هؤلاء يقدمون حالة من التناغم في الأداء الشبابي، بخصوصية نابعة من تباين أمزجة الشخصيات، مع قدرة هنيدي مرة أخرى على أن يكون مميزا في حضوره الطفولي المبهج.

❏ سينما تتجدد .. ولكن!

(صعيدي في الجامعة الأمريكية) فيلم يسعى لكي يحاكي هموم وطموحات وآمال الشباب اليوم، ضمن توليفة فنية، تمزج كل هذا بالسياسة والعولمة والقضايا القومية، ويسعى لممارسة تأثير عاطفي على مشاهديه الشباب الذين يتوقون لرؤية صورتهم على الشاشة، وللخروج من أسر موضوعات طغت على السينما في مصر في تلك الفترة التي شهدت تكرارا ونمطية.. فجاء هذا الفيلم معبرا عن هذه الروح الشبابية التي حققت التالي تفاعلا كبيرا للفيلم، ما أكد نجومية محمد هنيدي الكوميدي، وخصوصية أدائه النابعة من حالة من التدفق و خفة الروح والحضور التلقائي الآسر، ومعه مجموعة من الشباب الذي يعبرون من خلال هذه الكوميديا إلى

حقبة جديدة من السينما التي تتجدد بأبطالها وبعض موضوعاتها أحيانا، رغم بقاء تقنيات الإضحاك والقفشات اللفظية، والسعي نحو التهريج الصارخ نفسه في أحيان كثيرة.

(عبود على الحدود) لعلاء ولي الدين
على خطى إسماعيل ياسين في الجيش



(عبود على الحدود) إخراج شريف عرفة

ربما كان مجرد اقتراب أي فيلم كوميدي من حياة الشباب في الجيش أو موضوع الخدمة العسكرية عموما، يذكر المشاهد على الفور بأفلام إسماعيل ياسين في الجيش، فقد استطاعت تلك الأفلام التي تخصص في إخراجها أستاذ الكوميديا المخرج فطين عبد الوهاب (وهو ضابط سابق في الجيش) أن تشكل علامة لا تمحى في تناول هذا الموضوع من الزوايا كافة التي يمكن أن تسعى الكوميديا للتطرق إليها، ومن هنا تكمن صعوبة الخوض في هذه المنطقة الحرجة بالنسبة لصناع فيلم (عبود على الحدود) وبطله على الأخص: علاء ولي الدين.

☐ محاولة أولى للإختلاف !

ولهذا يحاول فيلم (عبود على الحدود) منذ البداية، أن يكون مختلفا ما أمكن، وأن يطبع نفسه بطابع المرحلة الزمنية التي ينتمي إليها، لا بطابع خمسينيات القرن العشرين الآسر، الذي أنتجت فيه هذه تلك الأفلام الخالدة في الذاكرة.

ومن هنا يركز المخرج شريف عرفة بداية على تصوير أجواء حياة الشباب الصاخبة اليوم، من خلال استعراض نمط حياة " عبود " ورفاقه الغارقين في تعاطي البانجو واللهو والسهر والغراميات التي تخلو من اللمسة الرومانسية الصادقة.. مما يضعنا في أجواء ربما نجحت في أن تحرر الفيلم من سطوة شبح إسماعيل ياسين في البداية على الأقل.

الفكرة التي تنطلق منها أحداث الفيلم والتي كتبها كما السيناريو والحوار احمد عبد الله، تبدو معقولة وقابلة للتأسيس، حيث نرى والد " عبود " العسكري المتقاعد وهو يؤلف كتابا عن (الحياة العسكرية بين الإطلالة الرسمية والأصالة الشرفية) معبرا عن هوسه بالحياة العسكرية وبالنظام الصارم الذي يحب أن يطبقه على من حوله، لكنه مقابل هذا الهوس، لا يجد من ابنه الوحيد " عبود " سوى الفوضى والاستهتار والعبث، مما يدفع بالأب للزواج مرة ثانية لكي ينجب له شقيقا، يغير من وضعه العائلي كوحيد لأبيه، ويجعله يدخل في الجيش ليؤدي الخدمة الإلزامية، التي يرى هذا الأب العسكري أنها ستصنع منه رجلا.

ولكن هذه الفكرة التي تنطلق منها الأحداث سرعان ما تضيع في سياق من الأحداث الفرعية، والاستعراضات المجانية، والمشاهد المكتوبة من أجل الإضحاك

بأية طريقة أو وسيلة حتى على حساب التركيز في بناء الفيلم ومساره، وفي إضاءة هموم شخصياته، فمن أجواء تعاطي المخدرات، إلى محاولات الحصول على المال وتسوله من الأهل، إلى بعض الغراميات الهزلية، تتوالى الأحداث لنصل إلى لحظة الانخراط في الجيش بعد أن يعرقل والد "عبود" محاولات ابنه للحصول على إعفاء طبي بسبب بدانته.

وهاهنا لا يخرج الفيلم عن محاولة محاكاة أجواء أفلام إسماعيل ياسين، حيث الفوضى الناجمة عن الارتباك والجهل، والتي تخدش صرامة النظام العسكري، مع فارق كبير في طبيعة الأجواء التي كانت عفوية إسماعيل ياسين التي لا يرقى إليها علاء ولي الدين، وحذاقة مواقف تلك السيناريوهات، التي لا يصل إليها هذا السيناريو رغم جهود كاتبه، والتي ينسج فيها مواقف مفبركة، يسعى فيها صناع الفيلم لاستغلال بدانة علاء ولي الدين في إضفاء لمسة من التهريج الحركي الساذج، ولمسة من المشاعر الإنسانية الناتجة عن الخوف التقليدي وقسوة الحياة العسكرية المرهقة.

❑ مغامرة على الحدود الشرقية !

وتتفاعل أحداث الفيلم، بإرسال "عبود "ورفاقه إلى مهمة للحراسة على حدود مصر الشرقية، حيث ينحو الفيلم في منحى آخر، تختلط فيه المغامرة بالخوف من المجهول، مع اكتشاف عصابة كبرى تزرع (البانجو) وتحاول التغرير بهم لتنفيذ مخططاتها، مستخدمة الفتيات الحسناوات اللواتي يظهرن فجأة، ضمن حبكة تتسم بالتسارع حينا، وبالسذاجة المصطنعة حينا آخر، وها هنا يبيح الفيلم لأبطاله كل

شيء، وخصوصا بعد أن يتوهوا في الصحراء، ويقعون بين براثن العصابة التي تغرقهم في العسل، وتستضيفهم في منتجعها السياحي، طالبة منهم إحراق حقل (البانجو) مقابل مليون جنيه، بعد أن افتضح أمره، وهدد الحارس الذي قبض عليه بإرشاد الشرطة إلى العصابة.

وبين معارضة العسكري المستقيم " وهدان " واندفاع " عبود " ورفاقه لتنفيذ المهمة مقابل المكافأة المالية الموعودة، تتشابك الخيوط، وخصوصا بعد إصابة "وهدان " بعيار ناري .. وينكشف أمر العصابة التي تزرع وتروج المخدرات، والتي حاول الفيلم أن يقنعنا في النهاية أن " تومي بيه " الذي (داخ الإنتربول وراه) هو رأس الأفعى ويدها الطولى، وهو الذي ستقبض الشرطة عليه فقط.. بعد أن يتم تبرئة الحسناء التي نكتشف أن أباها قتلته العصابة، بطريقة عجائبية، وإظهار بطولة "عبود " ورفاقه في لحظة التحول من الانهزامية وعدم الإحساس بالمسئوولية إلى قمة الوطنية والشجاعة.. لكنهم رغم ذلك يتم رحيلهم للسجن لأنهم خرقوا النظام العسكري.

لكن صناع الفيلم قبل ذلك لم ينسوا أن يقدموا لنا نهاية كوميدية من خلال مشهد بين " عبود " ووالده الذي يأتي لزيارته، ليجري حوار بينهما نلمس فيه التحول الحقيقي في شخصية " عبود " الذي يرفض الإعفاء الطبي ... ويفضل إكمال خدمته العسكرية.

❑ بين مشكلة السيناريو وحرفية الإخراج

سيناريو فيلم (عبود على الحدود) لا يخفي تأثره منذ اختيار الموضوع– كما أسلفنا– بأفلام إسماعيل ياسين في الجيش، لكن مشكلته الأساسية، تبقى في عدم

قدرته على تقديم أجواء جديدة وطازجة، خارج التقديم الشبابي للموضوع والشخصيات، والافتعال المغامراتي لقصة التورط مع العصابة، كما أننا باستثناء شخصية العسكري المتقاعد والمهووس بالحياة العسكرية والتأريخ لها، والد " عبود " وعلاقته الطريفة مع ابنه، ومع صديقه " زكريا " لا نلمح بناء متينا ومتمايزا للشخصيات.. فالأصدقاء (عبود- منصور- سعيد) لا تباينات مزاجية بينهم سوى في أشكالهم وأحجامهم، إنهم يحبون بالطريقة نفسها، ويفكرون بالطريقة نفسها، ويمارسون الطريقة نفسها في العبث واللهو، دون أن نميز اختلافات جوهرية في بناء شخصياتهم، وهي اختلافات لا تمنع الصداقة التي تربطهم وجودها بالتأكيد. أما شخصية " وهدان " فهي مختلفة بحكم البيئة التي تنتمي إليها- كما يوحي بذلك الفيلم- وبحكم المنطق الأخلاقي والوطني، الذي يحرص السيناريو على حضوره كعنصر من عناصر الصراع الذي ربما يؤدي إلى الصحوة أخيرا.



المخرج شريف عرفة

وإذا كان أحمد عبد الله قد قدم حوارا سلسا، تظهر فيه الخصوصية الكوميدية أحيانا؛ فإن أداء شريف عرفة الإخراجي، يأتي ليحقق إضافات بصرية هامة للسيناريو ولإيقاع الفيلم، من خلال بنية مشهدية، تضج بالحركة والحيوية، وقطعات مونتاجية تتبدى فيها الحلول الإخراجية الكوميدية المبتكرة، التي سعت في كثير من المواضع، لإنقاذ السيناريو من تفاوته الواضح. لقد حرك شريف عرفة

كاميرته بذكاء، معتمدا على رسم ميزانسين لحركة الممثل في المكان، يتوافق مع تلك الحركة، التي تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، كما نرى على سبيل المثال في مشاهد الفنان حسن حسني، حيث اتسمت حركة الكاميرا بنفس اقتحامي، يعكس انفعالية الشخصية، واعتدادها بأصولها العسكرية، ويضفي حسا من الطرافة على طريقة اكتشافها للتفاصيل التي تصوغ علاقتها بمن حولها (مشهد اكتشاف الأب لبيجاما عبود في أرض الغرفة ثم رميها إلى الشارع / مشهد خروجه إلى الشارع بعد زواجه) والأمر نفسه ينطبق على مشاهد " عبود " ورفاقه الليلية في الشوارع، حيث الكاميرا - وزاوية التصوير من قبل- تعكس الروح المنطلقة والمتوثبة لحياة مليئة بالملذات والصخب لدى هؤلاء.

وفي السياق نفسه، يمكن أن نتلمس إدارة إخراجية واضحة للممثلين، حيث حقق شريف عرفة نوعا من التناغم في الأداء بين مجموعة الشباب، من دون أن يفقد علاء ولي الدين موقعه الأساسي كنجم كوميدي في الفيلم. لكن ذلك في المقابل لم يحل دون توفير المساحة الكافية لظهور الشخصيات الأخرى، والتعبير عن المقدرات التمثيلية.. بما يتوافق مع موقعها ضمن النسيج العام.

❑ نجومية الأداء الكوميدي!

سعى الفيلم لتقديم علاء ولي الدين في شخصية الشاب الطائش، المنغمس بملذات الحياة، بعيدا عن كاريكاتورية شخصية إسماعيل ياسين المميزة، لكن ذلك لم يعط الشخصية التي أداها بكثير من التدفق والسلاسة تلك الخصوصية التي يمكن أن تطبع الفيلم بطابعها. ولذا بدا علاء ولي الدين، فردا ضمن مجموعة شابة، ربما

أعطيت له مساحة أوفر في السيناريو لتحقيق هذا الحضور الكوميدي، لكن الأداء جاء في النهاية في منطقة وسطى، عبر فيها عن الشخصية من دون أن يرقى بها إلى مصاف الأداء الكوميدي الذي يفجر الضحك انطلاقا من أسلوبية متدفقة في إشاراتها وانفعالاتها وتأثيرها. فنحن أمام ممثل هنا يعتمد التعبير الميلودرامي حينا، والتهريج الصرف حينا، إلى جانب خليط من الانفعالات العفوية النابعة من وجه طفولي، يوحي بالطيبة والبراءة حتى لو أتى الموقف غير ذلك.

وقدم كل من الشبان (كريم عبد العزيز- أحمد حلمي- محمود عبد المغني) أداء سلسا وحارا، بعيدا عن التنميط في نبرته وحضوره، فيما حقق الفنان حسن حسني كاركترا متميزا، أداه بطرافة بالغة، وانفعالية حارة، أضفت سوية فنية وكوميدية متوازنة، وحققت إضافة هامة للفيلم ككل. ومعه الفنان محمد يوسف في مشاهد امتازت بخصوصية أجوائها الكوميدية.

(عبود على الحدود) نموذج من نماذج الكوميديين الشباب في مصر، وربما حاول أن يحقق إضافة ما لفيلم كوميدي معقول، يستند إلى إخراج كوميدي وحرفي متين، إلا أنه يظل يراوح في منطقة البحث عن خصوصية مفتقدة، في الكتابة والرؤية، وفي أسلوب الأداء الكوميدي الذي يمكن لنجم كوميدي يحمل الفيلم اسمه أن يسعى لمقاربته.

❑ على هامش صدمة الموت!

وربما بات الحديث عن تجربة علاء ولي الدين بعد رحيله المفاجئ في الثاني عشر من شباط (فبراير) ٢٠٠٣ وقبل أن يتم تصوير فيلمه (عربي تعريفة) مع المخرج

محمد النجار، حديثا عن تجربة لم يقيض لها أن تقدم كل ما لديها، وكل ما يمكن أن تعد الحياة به من نضج وتطور وحرفية، يبقى الزمن هو المعيار الأساس لصقلها، لكن هذا لا يلغي في النهاية ضرورة الحكم النقدي على ما قدم برؤية تتحرر من صدمة الموت، وخصوصا حين يكون ضحية هذا الموت، ممثل في ريعان الشباب، تحدث زملاؤه بعد رحيله عن نقائه وطيبته وسمو خلقه.

الفصل الثاني

الكوميديا في سورية ولبنان

(عقد اللولو) للثنائي دريد ونهاد
خطوة أولى .. على طريق سينمائي طويل



دريد لحام في (عقد اللولو) إخراج يوسف معلوف

يكتسب فيلم (عقد اللولو الذي أخرجه يوسف معلوف، وأنتجه نادر أتاسي عام (١٩٦٤) أهمية خاصة في مسيرة دريد ونهاد السينمائية، ليس لكونه العمل

المشترك الأول لهما فحسب، بل باعتباره النواة الأولى التي أسست لمسيرة هذا الثنائي الكوميدي وانطلاقتهما، وانتشارهما الجماهيري والفني الواسع، الذي حققاه في الوطن العربي فيما بعد.

❑ من اسكتش .. إلى فيلم!!

(عقد اللولو) في الأصل اسكتش تلفزيوني، كتبه نهاد قلعي ودريد لحام، وقدم على مسرح نادي الضباط بدمشق، في حفل أقيم عام ١٩٦١ لمناسبة مرور عام على انطلاقة البث التلفزيوني في سورية، وافتتاح التلفزيون السوري، وقد أخرجه حينذاك الفنان الرائد نزار شرابي.

حمل دريد ونهاد هذه القصة البسيطة، الشفافة، والممتعة، وبحثا طويلا عن منتج سينمائي يقدمها في فيلم يكون بوابة دخولهما إلى السينما، وحين عثرا على المنتج، لم يكن من السهل المغامرة في تقديم وجهين جديدين نسبيا مهما كانت قوة حضورهما أو موهبتهما. فكان لا بد من الاستعانة بأسماء أكثر شهرة وضمانا لرواج الفيلم، فوقع الاختيار على المطربة اللبنانية صباح، وعلى المطرب فهد بلان، الذي سبق أن شارك دريد ونهاد في تقديم الاسكتش- الأصل، تلفزيونيا.

في شارة الفيلم نقرأ أن القصة فقط هي لدريد ونهاد أما السيناريو فهو لكل من محمود نصير ويوسف معلوف، فيما كتب الحوار محمود نصير فقط.

تدور قصة (عقد اللولو) حول موضوع الحب من طرف واحد، والملابسات التي يقع ضحيتها الشاب البسيط، الساذج، " غوار الطوشة " الذي يترك قريته (تل المحبة) ويذهب إلى ميناء اللاذقية على الساحل السوري، ليعمل حمالا، ويجمع المال

الكافي، لشراء عقد اللؤلؤ، الذي سيمكنه من الزواج من حسناء القرية التي يحب " بدور "– تقوم بالدور المطربة صباح– والتي لا تعيره أي انتباه، ولا تبادله أية عواطف.. فهي تعشق الشاب الريفي المفتول العضلات، الممتلئ رجولة، والذي يعشق أرضه، فلا نراه في الفيلم، إلا وهو يفلحها أو يغني لها.. إنه مطرب الرجولة فهد بلان!

❑ قسمان .. مختلفان !!

والواقع فإن الفيلم الذي يبدأ باستعراض حياة أبطاله في القرية، وعلاقة الحب التي تربط بين " بدور " وفتى أحلامها المكافح المستقيم " سالم " كاشفا في الوقت نفسه لعبة الأخت الصغرى " هدى " التي ترسل لغوار الطوشة، رسائل غرام مزورة باسم شقيقتها، هذا الفيلم يكاد ينقسم في نصفه الأول إلى قسمين مختلفين في مناخاتهما وأجوائهما، وحتى طبيعة الأداء التمثيلي فيهما..

ففي حين تستغرق المشاهد التي تدور في القرية بداية، بالاستعراضات الغنائية التي تبرز القدرات الصوتية لمطربين حققا شهرة واسعة في ذلك الوقت، كما تبرز التمسك بالأرض، واعتداد الفلاح بنفسه، بما ينسجم مع قيم المجتمع الزراعي العربي عموما، وفي حين تصور المشاهد الحوارية (وهي حوارية حقا) علاقات الحب الريفي المحتشم الذي لا يخرج عن حدود اللقاءات العابرة في دروب القرية أو على عين الماء؛ فإن الأجواء تختلف تماما، حين يتابع الفيلم بطله " غوار الطوشة " في ميناء اللاذقية. فهاهنا تنقلب طبيعة المشاهد، ويطرأ تحسن طفيف على الحلول الإخراجية، وتسود الروح الكوميدية التي تتكشف من خلالها طبيعة شخصية " غوار

الطوشة " وموقعه في الميناء. فهو يبدو رغم سذاجته التي تمتزج بذكاء فطري أحيانا، ورغم ضعفه ونحوله الجسدي، حاذقا في التعامل مع قبضايات الميناء، من الحمّالين العريقين الذين اتفقوا على تنظيم العمل فيما بينهم تحت زعامة الأقوى. ولذلك فحين ينجح " غوار " في اصطياد رجل الأعمال الثري المغترب " فرحان " من على ظهر السفينة، وقبل أن تطأ قدماه أرض الميناء، يقرر هؤلاء تلقينه درسا يتوب إثره عن العمل في مناطق نفوذهم، لكنه ينجح بحيلته وحسن تصرفه في الفرار من بين أيديهم مع هذا الثري، الذي يجسد شخصيته الفنان نهاد قلعي، رفيق درب دريد لحام وشريك نجاحاته التلفزيونية والسينمائية اللاحقة.

وبسبب أمانة الحمال الظريف " غوار الطوشة " الذي يعيد لهذا الثري عقد لؤلؤ ثمين، كان قد سقط منه؛ تنشأ بين الاثنين صداقة، ويشيع نوع من التعارف التلقائي الجميل، الذي سيؤهل هذا الثنائي للمضي بالمواقف الكوميدية التي ستتتالى في مشاهد الفيلم اللاحقة، لتبرز تناغمهما، وانسجامهما الفني، مقابل ذلك التناقض السلوكي والطبقي الصارخ.

❑ الصديقان.. في رحلة كوميدية !!

ومن خلال هذا التناقض بين الحس الشعبي لـ " غوار الطوشة " وأرستقراطية " فرحان بيك " تنشأ المفارقات الكوميدية في الفيلم، وتتضح ملامح السلوك اليومي لشخصية غوار الطوشة، الذي تمتزج فيه الصعلكة بالسوقية والسذاجة والظرف والذكاء الفطري في آن معا، ما يضع " فرحان بيك " في مواقف محرجة، وخصوصا

حين يقرر اصطحاب " غوار " إلى قريته، وإهدائه عقد اللؤلؤ، ليحقق حلم الزواج من معشوقته " بدور " التي يتوهم حبها له.

ولا ينسى صناع الفيلم خلال هذه الرحلة أن يدخلا الصديقين إلى ملهى ليلي متواضع، ليتابعا وصلة رقص شرقي، أسوة بتقاليد الأفلام المصرية التجارية، تؤديها الشقيقتان الراقصتان: فتنة وإغراء!! أو أن يعرجا قبيل وصولهما إلى قرية (تل المحبة) على جمعية المغتربين التي تقيم حفلا، نتابع خلاله في قصر النعساني الدمشقي، وصلة رقص سماح تراثي، بحيث تروي لواعج الشوق والحنين في نفوس هؤلاء المغتربين.

وتبدأ تقنية التصعيد الكوميدي للمواقف والملابسات المرتقبة تفصح عن نفسها، حين يصل " غوار الطوشة " مع صديقه " فرحان بيك " الذي تستقبله القرية كذلك بأغنية ترحيبية، مع لوحة شعبية راقصة تليق بالمقام. ويقرر " غوار الطوشة " أن يتقدم إلى خطبة " بدور " بمساعدة صديقه.

وبعد سلسلة من المواقف التي تنوس بين التردد والإقدام، يكتشف " غوار الطوشة " أن فتاة أحلامه مخطوبة لـ " سالم " وأن حفل الزفاف بعد أيام، فيقرر في لحظة هزلية أن يذهب إليه مهددا متوعدا، بطريقة تستثير ضحك أهل القرية وتندرهم، فأنى لهذا النحيل الضعيف، أن يقف أمام " سالم " الموصوف بالقوة والصلابة ومتانة الزند؟!!

في الوقت نفسه، نفسه يتشاجر " سالم " مع مجموعة من البدو الذين يريدون إرغامه على التوقيع على صك تنازل عن أرضه أو جزء منها، ويضربونه فيغمى عليه،

ويتم اختطافه. وحين يعثر أهل القرية على آثار الدماء، يتهمون " غوار " بقتله، فيختفي هذا الأخير هاربا.

وتتوالى الأحداث ضمن حبكة بوليسية تتسم بالضعف، وسيناريو لا يخلو من سذاجة، وأداء إخراجي لا يتقن لعبة التشويق والمطاردات. وبعد أن تنجح إحدى البدويات في إنقاذ " سالم " وفك قيوده أثناء وجوده في المغارة، ويستطيع هو أن يتغلب على الحارس وينطلق عائدا إلى قريته، نراه فجأة يجلس في أرض منبسطة جرداء، ومكشوفة من كل الجهات، ليصدح موالا غنائيا لا مبرر له، سوى أن هذا البطل هو فهد بلان، المطرب القادر على الغناء أكثر من قدرته على التمثيل ! لكن الغناء هنا كان وبالا على صاحبه، فما إن ينتهي من أغنيته المشؤومة تلك، حتى يجد أفراد العصابة إياها في وجهه، يطلبون منه، أن يتشاهد على روحه ! !

وبالطبع فعلى المخرج الذي أوصل البطل إلى هذا المأزق، حين طلب منه الغناء في البيداء، عليه أن يتكفل بإنقاذه بأي طريقة، وهاهنا تصل الشرطة التي ذهبت للبحث والقبض على الأشرار بمساعدة الفتاة البدوية، تصل في اللحظة المناسبة، ويلقى المجرمون الجزاء العادل.

❑ حب.. من غير أمل!!

يعود " سالم " سالما إلى قريته وحبيبته، وتكتمل الفرحة بحفل الزفاف الميمون، الذي يصور في قصر النعسان الدمشقي الفاخر، للاستفادة من وصلات رقص السماح التي سبق أن أدتها الفرقة في مشهد سابق في المكان ذاته، رغم أن مهندس الديكور حاول إيهامنا، عبر البسط الريفية الملونة، وأطباق القش التي علقت في باحة القصر، حاول إيهامنا عبثا أن العرس يجري في بيت من بيوت القرية.

في هذه الأثناء، يظهر " غوار " في طرقات القرية متخفيا، لظنه أنه ما زال المتهم بقتل " سالم " أو اختفائه، لكن صديقه " فرحان " يخبره بما حدث، ويدعوه ليحضر حفل الزفاف.. وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم، يقترح " فرحان بيك " أن يتزوج غوار شقيقة " بدور " الصغرى، التي كانت تكتب له الرسائل المزورة باسم شقيقتها، والتي أدت شخصيتها في الفيلم الفنانة ملك سكر بظرف وتلقائية. وبالطبع كان يمكن أن تفقد القصة كل معناها وقيمتها، لو حدث وحوّل صناع الفيلم الفرحة إلى فرحتين! ! لكن "غوار " يرفض ذلك معلنا أنه أحب " بدور " وسيظل يحبها، وهو يهدي لها عقد اللؤلؤ، راجيا لها حياة سعيدة.

وفي مشهد ختامي لم يستفد منه المخرج جيدا، ولم يعن بتوظيفه وإبراز قيمته الإنسانية ومعانيه، نرى " غوار " ينسل وحيدا في إحدى دروب القرية الفارغة، وعلى وجهه ابتسامة رضا وخذلان في الآن نفسه. لكن المخرج يبتر المشهد سريعا، ليبدو وكأنه لقطة عابرة، ويعود إلى حفل الزفاف ليختم فيلمه بالأفراح والليالي الملاح.

❑ البساطة وعفوية المحاولة الأولى

- فيلم (عقد اللولو) يبدو نموذجا للفيلم الكوميدي البسيط، الشفاف، الذي ينساب بعذوبة، تنهل من سذاجة و ظرف وحيوية " غوار الطوشة " وهي تلتقي بطيبة ونبل نهاد قلعي الثري المغترب، الكريم، الذي تعلو وجهه سيماء اسمه (فرحان) ومن تكامل دريد ونهاد وانسجامهما الرائع كثنائي كوميدي كان يقدم محطته الأولى في طريق سينمائي طويل. فيلم يبدو في طريقة وأسلوب تنفيذه (بروفا)

لفيلم آخر، كان يمكن أن يكون أكثر اتقانا، وأكثر نضجا، فيما لو قيّض له السيناريو المتين، والحبكة الجيدة، والمخرج الذي ينفذ إلى عوالم شخصيات الفيلم بأداء أكثر حرفية، ورؤية أكثر عمقا، فيعكس رؤيته الإنسانية الشفافة والصافية، وروحه الكوميدية التي تنضح بالبساطة والظرف والعفوية الأولى.

(الحدود) لدريد لحام ممثلا ومخرجا:
كوميديا الواقع العربي ... بامتـياز!



(الحدود) إخراج دريد لحام

يمثل فيلم (الحدود) الذي أنتجه المنتج السوري المعروف المهندس نادر أتاسي و (سيريا فيلم) عام ١٩٨٣ بداية التعاون السينمائي بين الشاعر السوري الكبير محمد الماغوط، والفنان دريد لحام، بعد تعاونهما المسرحي والتلفزيوني الذي بدأ في النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين.

وقد استطاع دريد لحام في هذا الفيلم، أن يحقق قفزة نوعية في مسيرته السينمائية، بعد سلسلة من الأفلام المتفاوتة المستوى، التي نسجت على منوال نجاحه الفني كثنائي كوميدي مع رفيق دربه الفنان نهاد قلعي.

❑ مشكلة سياسية !

ينطلق فيلم (الحدود) أساسا من مشكلة سياسية بالدرجة الأولى، لكنه يتوغل عميقا في الجانب الإنساني من هذه المشكلة، وهاهنا تكمن فرادته وميزته. فهو لا يعنى بالإشكال السياسي، قدر عنايته بالمتجليات الإنسانية العميقة الأثر، التي يتركها هذا الإشكال في حياتنا، وفي حياة بطلـه " عبد الودود " على وجـه الخصوص.

ومأساة " عبد الودود " تبدأ حين يركب سيارته القديمة ذات يوم، والتي رسم عليها خريطة الوطن الواحد، متجها من (شرقستان) إلى (غربستان) في زيارة سياحية للتعرف على معالم الوطن. لكنه يضيع جواز سفره، في المنطقة الحدودية الفاصلة بين الدولتين، ويجد نفسه في مأزق لم يكن يتصوره.

وها هنا تتبدى حرفية السيناريو الذي كتبه الشاعر محمد الماغوط بمشاركة دريد لحام بطل الفيلم ومخرجه، إذ يجري إحكام الخيار الدرامي انطلاقا من هذا الحدث، بما يخدم حالة التصعيد الكوميدي الساخر، التي يتجه إليها الفيلم. يخضع " عبد الودود " أولا لسلسلة من التحقيقات حول أسباب ودوافع هذه الزيارة، ثم وبعد أن يعلم مدير النقطة الحدودية بضياع جواز سفره، يطرده طالبا إليه العودة من حيث أتى، للحصول على إشعار من مركز حدود (شرقستان) حيث سجلت تأشيرة الجواز لدى خروجه. لكنه يفاجأ بالعقلية البيروقراطية التي لا تعترف إلا بالأوراق الثبوتية الرسمية، فمن أين لمركز حدود (شرقستان) أن يتأكد بأن طالب الإشعار هو نفسه " عبد الودود " المسجّل لديه في السجل؟!

باختصار يجد " عبد الودود " نفسه مجردا من خيار إكمال الرحلة، ومحروما من العودة من حيث أتى في آن معا. يحاول التسلل عبر الحدود مرة في رحلة جماعية لحافلة كبيرة، وأخرى في الصندوق الخلفي لسيارة خاصة، بل إنه يحاول أن يندس بين المحكومين بالأشغال الشاقة، لكن بلا فائدة.. إلى أن يصل به الأمر إلى التنكر بزي (خروف) ألم تقل له " صدفة " الفتاة التي تحترف التهريب، حين اكتشفا ضياع جواز سفرهما:

(من غير جواز سفر.. ما تمرق إلا البهايم)

لكن راعي الغنم، يكتشف أمره، ويسلمه إلى مركز الحدود، وفي مشهد إنساني بديع ترتفع فيه نبرة المأساة، نرى " عبد الودود " يقذف خارج غرفة التحقيق في المركز الحدودي بضربة قوية، يسقط إثرها مع حقيبته أرضا، ويجد نفسه أمام قدمي أحد عناصر الحرس، فلا يكون من " عبد الودود " المنهك، والمخذول والمتألم، إلا أن ينفض الغبار عن حذاء ذلك الحارس، ثم يرفع رأسه ناظرا إليه، دون أن يلقى منه، سوى اللامبالاة وعدم الاكتراث!

وهكذا يصل بنا السيناريو إلى حالة من الحتمية الدرامية المحكمة، إذ لا خيار أمام البطل سوى البقاء، ولو لفترة معينة على الأقل، في المنطقة الحدودية الفاصلة، والبحث عن طريقة ما للعيش هناك. ولهذا يبدأ " عبد الودود " ببناء استراحته الخاصة، على الخط الحدودي الفاصل بين شرقستان وغربستان و التي سيطلق عليها اسم (استراحة المسافر). في هذه الاستراحة، التي ستصبح فيما بعد مركزا، لالتقاء دوريات حرس الحدود في الدويلتين المتجاورتين، سنكتشف كل مفردات الوضع السياسي العربي الراهن، وخصوصا على صعيد العلاقات السياسية

الثنائية العربية- العربية. وسنقف على تفاصيل الخلافات الدائمة التي تمنع الأشقاء من أن يتفقوا على موقف موحد، وعلى طبيعة الحس الأمني الذي يطبع سلوك حرس الحدود، مثلما سيطبع سلوك حرس الداخل. وسيأتي حوار الماغوط الساخر واللماح، على كل مواجع المواطن العربي وآلامه، وخصوصا من خلال نماذج المسافرين الذين يتوقفون في الاستراحة.

لكن الفيلم لا يقف عند حدود بعض (القفشات) السياسية الساخرة، التي تتجلى في الحوار، بل يلتفت في بنيته الدرامية إلى الجانب الإنساني، ويتوغل عميقا في مشكلة " عبد الودود " التي يحياها الآن، والتي لخصها أحد أفراد دورية حرس الحدود بقوله:

(مسكين، مثل حبة برد نزلت من السما، ودابت بهالأرض!)

وفي مشاهد أخرى، يشعر " عبد الودود " بالوحدة، وبالوحشة القاتلة التي تبسط رداءها الخشن في هذه الاستراحة المعزولة إلا عن بعض الحرس والمسافرين. ففي لحظة حنان دافقة، لا يجد إلا عنزته يحتضنها،ويخيط لها ثوبا وهي ترضع الحليب، بينما يدوي الرعد ويهطل المطر. وفي مشهد لاحق، نرى " عبد الودود " يودع العروسين اللذين توقفا في الاستراحة، هاتفا بصوت مثقل بالوحدة والشجن، وطالبا إليهما البقاء من دون أن يكترثا به!

وإذا كان زواجه من " صدفة " فيما بعد، سينقذه من هذه الوحدة؛ فإن حمل زوجته، سيفتح عينيه من جديد على مشكلة أخرى، هي مستقبل هذا المولود الذي سيجد نفسه- مثل أبويه- بلا وطن ولا جواز سفر.

❑ شعارات بلا حلول !!

هكذا يصبح الوطن (صفحة في جواز سفر) كما ستقول إحدى الطالبات الجامعيات، التي تظهر في استفتاء تلفزيوني، ضمن حملة إعلامية أثارتها إحدى الصحفيات للتضامن مع عبد الحدود وقضيته. وهاهنا يتخذ الفيلم مسارا جديدا، إذ نتابع أجواء احتفالية صاخبة، تشترك فيها جميع شرائح المجتمع وفعالياته، بدءا بالصحافة ووسائل الإعلام الأخرى، وانتهاء بالمهرجانات التضامنية الحاشدة للنقابات والجمعيات، والوفود الرسمية التي ستلقي الخطابات، وترفع لافتات التضامن والتأييد.

وفي الوقت التي تؤكد كل هذه المؤشرات، أن الحبكة الدرامية للفيلم، تسير بالأحداث نحو الحل بعد وصولها إلى الذروة، تحدث عملية الانقلاب الدرامي المفاجئ؛ إذ نكتشف أن كل ما قيل كان مجرد شعارات وخطابات جوفاء، فهاهو " عبد الودود " بعد أن ودع أصدقاءه من أفراد دوريات حرس الحدود، وأعاد تركيب سيارته، واصطحب زوجته، وحمل أمتعته وبهائمه.. هاهو يفاجأ من جديد بأنه لا يستطيع المرور دون جواز سفر، رغم أن مدير مركز الحدود نفسه، كان حاضرا في المهرجان التضامني!

وينتهي الفيلم- عوضا عن النهايات السعيدة التي تميز الأفلام الكوميدية عادة- ينتهي بلحظة تأزم مستمرة، تبدو أمينة جدا للرؤية الكوميدية السوداء التي تتجلى في العمل ككل. وفي لحظة إصرار وغضب، يطلق " عبد الودود " الماشية والدجاج، لتلتقطها الكاميرا وهي تعبر الحدود أولا، ثم يتجه مع زوجته، إلى العارضة الحديدية، فيدفعها بقدمه، و يسيران غير عابئين ببنادق الحراس، وصوت

أحدهم الذي يصرخ صرخة هسترية طويلة (قف.. قـــف) تستمر مع لقطة الـ (ستوب كادر) حيث ثبات الصورة هنا، يؤكد استمرار المشكلة وبقاء السؤال حول جدية الرغبة العربية في حلها.. أو تعقيدها!

❑ سيناريو متين البناء والأداء

والواقع فإن هذه النهاية التي تنطوي على مزيج من الرفض والاحتجاج والسخرية، تبدو منسجمة تماما مع مقدمات هذا السيناريو القوي المتين، الذي يسير وفق بناء كلاسيكي صارم، لكنه ينقلب على هذا البناء في النهاية، ليطرح حالة إبداعية تعي مفردات اللعبة الفنية، وتمسك بزمام الدراما، وتنجح في خلق حالة من التصعيد الكوميدي، القائم في منطقه الداخلي على السخرية السوداء.

إن الكوميديا تبدو عنصرا أساسيا من عناصر بناء اللقطة الدرامية في السيناريو المكتوب، إنها تطل في السياق العام، مثلما تطل في التفاصيل الجزئية، وفي طريقة وأسلوب المعالجة، ذلك أن فيلم (الحدود) لا ينطلق من فكرة كوميدية، بل من أسلوب معالجة كوميدية ساخرة، لموضوع يبلغ من جديته أنه يمس المشاعر القومية في نفس كل مواطن عربي، ما زالت قضية الوحدة تجد صدى في نفسه وعقله. وهاهنا تتبدى حرفية الكاتب ومدى قدرته على الدخول في أجواء الكوميديا. فهو لا يتكئ على الفكرة، ولا يعتمد على طرافة الموضوع، بل على زاوية نظر ساخرة في رؤية الواقع، واكتشاف المفارقة الساخرة (المضحكة- المبكية) فيما يبدو لنا منطقيا ومألوفا. وتتجلى حرفية السيناريو على صعيد آخر، في بناء شخصية البطل "عبد الودود" الذي يبدو نموذجا للمواطن العربي البسيط إلى حد الطيبة، الشهم إلى حد الخجل،

المنضبط في سلوكياته، وكأن الحدود الكثيرة التي تعترض حياته يوميا، قد زرعت فيه خوفا دفينا، يتحول شيئا فشيئا إلى نوع من المهادنة والتسليم، والقبول بالوضع القائم.

ولا تقتصر السخرية على معالجة الموضوع السياسي ذي الأبعاد الإنسانية فحسب، بل تتعداها إلى الخط العاطفي أيضا. وفي هذا السياق، يقدم لنا السيناريو واحدة من أجمل المعالجات الكوميدية لقصة حب تربط بين " عبد الودود " و" صدفة " البدوية التي تحترف التهريب على الحدود، من خلال تلك المحاكاة الساخرة لأسلوب العشاق في الاعتراف،والذي استهلك في السينما المصرية حتى الثمالة، حيث يحكي كل عاشق قصته، وما يجد صعوبة في أن يبوح به للطرف الآخر على أنها قصة صديقه أو صديقتها. إن هذه (التيمة) العاطفية المستهلكة، يعيد محمد الماغوط توظيفها بحسه الساخر، فتلعب دور المعارضة التي تثير التندّر، لأن المشاهد الذي يبدو شريكا في اللعبة، يراقب ردود أفعال الطرفين، ويستغرق في تتبع مفارقات لعبة مفضوحة لكليهما أيضا!!

❑ السهل الممتنع إخراجياً!

ينسجم أداء دريد لحام الإخراجي مع معطيات السيناريو كافة. إنه يسير في اتجاه السهل الممتنع، حيث يتحقق التوازن بين مختلف العناصر الفنية، دون أن يطغى أحدها على الآخر، ودون أن تتفاوت سويتها تفاوتا يمكن أن يؤثر على دورها في الفيلم ككل.

ويتجاوز دريد لحام في أدائه الإخراجي في (الحدود) كل المخرجين الذين تعاملوا معه في أفلامه السينمائية السابقة، وتبرز شخصيته الإخراجية من خلال الأسلوب والرؤية العامة، لا التفاصيل الجزئية، أو الحرفية العالية في الأداء والتنفيذ وحسب. ذلك أن ما يعطي الفيلم قوته وتماسكه هنا، هو وحدة الأسلوب أولا و أخيرا، وهاهنا نحن أمام أسلوب واحد يسري على مشاهد الفيلم كافة من البداية وحتى مشهد النهاية.

ثمة رؤية واقعية صرفة تتجلى في التعامل مع الحدث الدرامي، وفي مراقبة معاناة الشخصية المحورية، وتجسيد ردود أفعالها، وفي رصد العلاقات الدرامية ومدى تطورها. ومن خلال هذه الواقعية نفسها، ينجح دريد لحام في استنباط الحالة الكوميدية المضحكة حينا، والمحزنة حينا آخر. إن لحية " عبد الودود " التي تطول، وشعره وثيابه التي تتسخ، كل هذه تفاصيل واقعية تحقق عامل التمرير الزمني، لكنها تبدو ذات دلالة كوميدية، حين نكتشف أنه مر كل هذا الزمن، على إشكال يفترض أن يكون عابرا وأن يحل سريعا، فيما " عبد الودود " ما زال يعاني الإجراءات العقيمة على الحدود دون طائل!

لكن الواقعية التي تميز رؤية دريد لحام الإخراجية هنا، تتجاوز الحس الفوتوغرافي البليد في التعامل مع هذا الواقع المحزن وتصويره، لتنحو منحى فنيا، يتحرر من هذه المعطيات قليلا أو كثيرا، ليصوغ مفرداته الفنية الخاصة والساخرة في آن، يتضح هذا بشكل جلي في طريقة بناء الاستراحة، وفي الحلول اللماحة الذكية، التي استفادت من كل أجزاء السيارة وقطعها الكبيرة والصغيرة، من اجل بناء

الاستراحة وتزويدها بما يلزم، وبما يحقق الهدف منها كمكان للاستقرار والعمل في لعبة التفنن في العيش على الحدود .. من أجل تقديم الصورة الواقعية بطرافة تحاكيها وتحاكي دهشتنا منها ومن الحالة ككل أيضا.

وعلى صعيد الأداء الإخراجي، يهتم دريد لحام بالبناء العام للمشهد في كافة تفاصيله، بدءا من اختيار حجم اللقطة وزاوية الكاميرا، ومرورا بحركتها، ورسم حركة الممثل داخل الكادر، وانتهاء بتوظيف الموسيقى التصويرية. وفي هذا السياق نعثر على عدد من المشاهد المحكمة البناء تقنيا وبصريا، ولعل أبلغها تأثيرا، التركيز على سقوط " عبد الودود " المتكرر أمام أحذية الجنود، أثناء محاولاته التسلل عبر الحدود، أو دخول هذه الأحذية العسكرية على الكادر، كما نرى في بداية بناء الاستراحة، حيث نتابع " عبد الودود " في لقطة متوسطة وهو جالس على الأرض، ثم نرى حرس الحدود، وقد انتصب أمامه فجأة.. في تعبير بصري بليغ الدلالة.

ومن المشاهد اللافتة إخراجيا، مشهد العروسين اللذين يشربان فنجان القهوة، ويتحدثان.. بينما " عبد الودود " يبدو شاخصا ببصره في عمق الكادر، حيث تتسع اللقطة، لنتبين ملامحه الغائمة، والتي تأخذ في الوضوح شيئا فشيئا، لنقرأ فيها مشاعر الحزن، والإحساس بوطأة الوحدة.

وتنسجم استخدامات الموسيقى التصويرية، مع كثير من الحلول الإخراجية الكوميدية، والروح الساخرة التي تطبع الفيلم، ففي كل مشهد يتعرض فيه " عبد الودود " للإهانة والطرد، تأتي التوزيعات المختلفة لموسيقى نشيد (بلاد العرب أوطاني) والتي أعدها الملحن السوري سمير حلمي، لتؤكد حالة التناقض الحادة، ولتعمق الإحساس بالمفارقة المؤلمة لدى المشاهد.

❑ الخروج من ثياب غوار !!

ومثلما يحكم دريد لحام إيقاع الفيلم، في التصوير والمونتاج، نراه يمسك بزمام الشخصية التي أداها، وقد اكتست، رغم وظيفتها وموقعها الكوميديين، بمسحة من الجدية والبساطة في الآن نفسه. فالكوميديا تنبع من جدية الأداء التمثيلي، لا من السعي نحو الإضحاك عبر أدوات جاهزة، أو قفشات كوميدية معروفة، ودريد لحام ينجح في كسب إعجابنا بأدائه لشخصية " عبد الودود " وصولا إلى كسب تعاطفنا مع قضيته الشخصية، التي ستغدو مع نهاية الفيلم التحريضية المفتوحة، قضيتنا كذلك.

ومع دريد لحام مجموعة من خيرة الفنانين السوريين، وباستثناء الفنانة رغدة التي ظهرت بدور رئيسي نسبيا، وأدت واحدا من أجمل أدوارها السينمائية على الإطلاق، فإن ممثلين كبارا، حضروا في أدوار صغيرة، وأثبتوا أهمية أدائهم.. كالفنان عمر حجو، والفنان هاني الروماني، والفنان رشيد عساف، الذي يثبت طاقات كوميدية بارزة ويشيع جوا من المرح والأداء العفوي الآسر، والفنانة صباح السالم في دور الصحفية، والذي قدمته بإحساس فني خاص.

❑ نقطة مضيئة .. وتعاون مثمر

(الحدود) نقطة مضيئة وبارزة في مسيرة النجم السوري دريد لحام مع السينما، فيه يقدم نفسه مخرجا على قدر كبير من الرهافة والإحساس ببناء المشهد السينمائي وتكامله من دون تكلف أو ادعاء، وهو يقدم نفسه كممثل أيضا، بعيدا عن مواصفات شخصيته النمطية الشهيرة " غوار الطوشة " التي اشتهر بها في المسرح

والسينما والتلفزيون، فيما يضفي محمد الماغوط، برؤيته الساخرة، ومعالجته الكوميدية الراقية، وأدائه الدرامي المحكم، جوا من التهكم الخفي، الذي يفضح الازدواجية والدجل والشعاراتية العربية التي ترسخ واقع التجزئة وتأصله في حياتنا وفي نفوسنا، عبر كوميديا سوداء تقترب من أصعب الموضوعات بأقصر الطرق، وأبلغها تأثيرا في النفس ورسوخا في الوجدان.

نجوم النهار لأسامة محمد

الكوميديا .. وفن الهجاء !



(نجوم النهار) إخراج أسامة محمد

تكتسب الكوميديا السوداء التي يقدمها أسامة محمد في فيلمه الروائي الطويل الأول (نجوم النهار) الذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما في سورية عام (١٩٨٨) مذاقا خاصا، يطبع أيضا واقعيته النابضة بصور شعرية، تبدو في أحيان كثيرة على قدر من الغموض والرمزية.

فمن رحم هذه الكوميديا المتشحة بسواد الرؤية، وعمق الإحساس بالتناقضات الصارخة، تولد الصورة الكاريكاتورية المزدحمة بالتفاصيل، الموشاة بالظلال الكثيفة للواقع، المرسومة بريشة مليئة بالتهكم المر والسخرية اللاذعة.

❑ من عرس إلى فضيحة!

يروي فيلم (نجوم النهار) سيرة عائلة ريفية، انطلاقا من ذروة حدثـية، تحمل في طياتها بوادر التصعيد الدرامي المرتقب، والمفتوح على كل الاحتمالات والمتضادات؛ بدءا بالفرح الشخصي الذي يلوح في تلك الحركة الدائبة النشطة، التي يفيض بها المكان المفتوح على طبيعة جبلية لا تخفي رونقها، وانتهاء بالكارثة الجماعية وهي تتجمع سحبها الداكنة في عتمة الغرف المغلقة التي تجنح الكاميرا بصدامية، لولوجها، واختراق حجبها. إذ تطالعنا منذ البداية الأبواب الضخمة التي تفتح وتغلق، تاركة في جسدها الثقيل كوة صغيرة للضوء الذي يتسلل وئيدا في محيط هذه العتمة.

وعبر كاميرا رشيقة، ذات عين مرهفة، تلتقط نبض الحياة ودراماها المشحونة بالتوتر الخفي.. نتابع تفاصيل الاستعداد لهذا العرس الذي يقوم على زواج مبادلة، بين اثنين من أبناء العمومة، والذي أرادته العائلة توطيدا لأواصر القربى والألفة والمحبة بين أفرادها.

الأب الذي يرعى زواج اثنين من أبنائه، لاثنين من أبناء أخيه (الدكتور معروف القادم من ألمانيا، وشقيقته الصغرى) سيفتتح هذه الاستعدادات بطريقته الخاصة في الدعوة للعرس؛ مناديا من فوق سطح الدار:

(يا عالم .. يا هوه .. خصيمه الله.. الكبير والصغير والمقمّط بالسرير .. اللي ما بيجي ع الفرح.. الفرح فرحكن، والبيت بيتكن.)

ومن خلال هذا التضاد بين هذه الدعوة التي تعيدنا حالة النداء فيها، إلى عصور قديمة، ونمط حياة لها بدائيتها الخاصة، وبين استخدام (الفيديو) في تصوير وقائع العرس كحالة تكنولوجية نافرة ومستعارة، تولد المفارقة الكوميدية الساخرة في رسم تفاصيل المشهد، والولوج إلى راهينة البيئة، والوسط والعلاقات.

لكن الأمور لا تجري في المسار المرسوم لها، الذي علم الأخ الأكبر " خليل " على ضبط مجرياته. فهاهو العرس يتحول إلى مأتم وفضيحة، بهروب إحدى العروسين مع سائق الباص الذي أحبته. وحين تكتشف ابنة العم الأخرى " سناء " ذلك، ترفض إتمام الزواج من الدكتور " معروف " شقيق العروس الهاربة، انتقاما لشقيقها الطيب القلب " كاسر " وتنشأ مشاجرات حادة بين أولاد العم، تقلب العرس رأسا على عقب، وتنتهي بقرار الدكتور معروف العودة إلى ألمانيا، حيث كان يقيم، بعد أن أهين ومست كرامته أثناء تلك المشاجرات. وفي مشهد كوميدي من أمتع مشاهد الفيلم، يلحق أفراد العائلة بالدكتور " معروف " إلى الميناء لتدارك الكارثة والحيلولة دون سفره. لكن اللقاء يتحول بطرق ساخرة إلى مشهد وداع كاريكاتوري مليء بالدموع الباردة، والشهقات المصطنعة، وأنخاب الشبمانيا المسفوحة بلا طائل.

❑ حرية أم سراب ؟!

تترك " سناء " القرية لتذهب مع شقيقها الأكبر " خليل " للإقامة في بيته الضيّق في اللاذقية، حيث تعمل هناك في مصنع، فيما يستولي شقيقها على معظم ما تجنيه من عملها بطريقة استغلالية بشعة. في هذا المصنع تتعرف على شاب بسيط وتقع في حبه، ورغم أنه يأتي إلى الضيعة للتعرف على العائلة والتقدم لخطبتها، إلا أن رؤية الشقيقين " خليل " و" كاسر " له مع " سناء " في سوق الخضار، تؤدي إلى

إنهاء هذه العلاقة، بعد علقة ساخنة، باحثين عن زوج آخر لشقيقتهم " سناء " بأية طريقة!

وتتجه الأنظار– كالعادة– إلى داخل العائلة، التي تلهث وراء لم شمل أفرادها بشتى السبل، متخذة من العنف شريعة خفية لتماسك عائلي ظاهر. ويقع الاختيار على أحد أبناء العمومة " عباس " رجل السلطة الذي يعيش في العاصمة، متحصنا بكل امتيازات المسؤول الفاسد، وجسارته في القنص والمصادرة، واستباحة ما يحلو له، أو يمكن أن يطاله. ويتجسد كل هذا في اغتصاب "سناء " في إحدى غابات القرية رغم أنها ستغدو زوجته بعد أيام! هذا المشهد الذي سيترك جرحا نفسيا غائرا لدى سناء، فيراود مخيلتها في مأدبة العشاء التي أقيمت عشية حفل الزفاف، ممتزجا مع أصداء عبارة " عباس " الآمرة التي يتوجه بها إلى ضيوفه قائلا: **(باشروا طعام)** وهي عبارة تعيدنا مباشرة إلى طقوس حياة العسكر.

وفي الوقت الذي تتوق فيه " سناء " إلى حرية أشبه بالسراب؛ فإن الأخ الأصغر " كاسر " الذي فقد جزءا من قدرته على السمع، حين ضربه أبوه على أذنه في الصغر، يهجر القرية إلى العاصمة، بعدما سئم قسوة أشقائه، واستعبادهم اليومي له، باحثا عن زوج أخته " عباس " الذي سبق أن أعلن ترحيبه الفائق به غير مرة. لكنه لا ينجح في الاهتداء إليه، بل يلتقي– مصادفة– ابن عمه الآخر، المجند البسيط الذي يؤدي الخدمة الإلزامية في العاصمة، ويعيش على أحد أسطح المنازل. ومن خلال هذا اللقاء الذي ينضح بالبهجة والمحبة، تتضح تناقضات البيئة السلوكية والجمالية في لقائهما بعالم المدينة كذلك. وحين يستيقظ " كاسر " في الصباح، يقرأ

رسالة ابن عمه المجند، التي تركها له، لتدله على مكان مرور " عباس " اليومي من إحدى ساحات المدينة الكبيرة. وتحذره من أن يضيع في زحام هذه المدينة. وعبر نهاية مدروسة، يجتمع فيها المستويان الواقعي والرمزي، يغيب " كاسر " وسط دخان سيارة لرش المبيدات، تجوب الشوارع باكرا، وعلى وقع كلمات رسالة ابن عمه وتحذيراته، يضيع في ضباب الدخان الكثيف، الذي يغلف الزمان والمكان.

وهكذا نقف على المصائر المعلقة، غير المنتهية لأبطال الفيلم، وهم يتابعون حياتهم المتسربلة بقسوة العنف اليومي، وسطوة العائلة التي تحطم أحلام أبنائها، وأفراحهم على المدى البعيد، لتصنع من هذا الحطام مجد التماسك والألفة الوهميين.

❑ الاعتداد بذكاء العائلة!

ثمة تناقضات حادة، تؤلف وحدة الصورة في الفيلم وتكشف بنية العلاقات الإنسانية والدرامية فيه التي تربط بين أفراد هذه العائلة وتفرقهم في آن. فمن رحم هذا الترابط الظاهري الموشك على الذوبان الكلي في الكيان الواحد، تولد على علاقات الرفض والرغبة في الانعتاق التي تقوّض المشاريع، وتفسد الخطط، وتحول الأعراس إلى مآتم. ومن أتون تلك المبالغة الشعاراتية الجوفاء، التي يتغنى بها بعضهم بالتماهي مع الجماعة (مشهد تصوير الفيديو خصوصا)

وتتردد فيها عبارات من قبيل **(أنا انتم .. وأنتم أنا)** أو **(أنا شو بسوا بلاكن)** تبرز حدة الصراعات الخفية التي تؤكد الأنا على حساب الآخرين، والبحث عن المصالح الشخصية على حساب الحقوق المشروعة للجماعة، كما نرى في سلوك الأخ الأكبر " خليل " وابن العم الانتهازي المدعي " توفيق ".

كل شيء في الفيلم يتخذ صيغة المبالغات الحادة، وهي مبالغات تضفي بعدا كوميديا على سلوك الشخصيات. فالاستغراق في الطيبة والبساطة والصدق لدى "الجد " و" سناء " و" كاسر " يقابله استغراق أشد في الأنانية والانتهازية لدى الشخصيات المتسلطة. التطرف في الاعتداد بذكاء العائلة وجمال وتفوق أفرادها، يكلمه تطرّف آخر في التعبير عن مشاعر الحب، والقسم بأغلظ الأيمان لتأكيد هذا الحب، مرفقا بعبارات من قبيل: (بحبك قد عيوني) أو (هلق مستعد ساوي كل شي بتقول عليه) وتستوي في هذه الطريقة في التعبير عن المشاعر، الشخصيات الطيبة والجشعة، الصادقة والمتسلقة، بحيث يتحول هذا الأسلوب إلى جزء من بناء الشخصيات في تلك البيئة، وخاصية من خصائص التواصل والتخاطب على الصعيد الواقعي. بيد أنه على الصعيد الفني، يؤدي وظيفة فنية لا تخلو من دلالات كوميدية ساخرة. فهذه المبالغة لا تنجح في تحقيق تواصل فعلي على الصعيد الإنساني في النهاية، بقدر ما تكرس حالة الغربة والقطيعة الواضحتين بين الشخصيات المستلبة التواقة إلى حرية تمنحها مذاق الحياة، وبين الشخصيات التي تمارس عنفا جسديا ونفسيا على من حولها. وفي عمق المستوى الرمزي لهذه الصورة يطل الجد، القريب البعيد، ليمثل الحكمة الآفلة في زمن التسلط، والمحبة الضائعة في زمن يتخذ فيه العنف بعدا آخر.

❑ الحالة المشهدية في سياق تهكمي

في (نجوم النهار) تطالعنا حلول إخراجية ذات سوية تعبيرية عالية، تزدحم في كافة تفاصيل المشهد، وتسير بقوة تصاعدية، آسرة من أول الفيلم إلى آخره. إنها تتوالى ضمن منظومة درامية بصرية لتحكم محاورها الدلالية الداعمة لحركة السرد السينمائي، الذي يقبض على الحدث ملتبسا بعنف ما قبله وكارثية ما بعده.

فكاميرا أسامة محمد لا ترى ما يقوله الحدث أو ما يعبر عنه الحوار وحسب، إنها تعنى بضبط مسار الحالة المشهدية، ووضعها في سياق تهكمي ساخر، يحيلنا بالماحية فنية عالية إلى إرجاع واقعي له صلة مباشرة بالنظام السياسي والاجتماعي القائم، الذي يعمل الفيلم على تحليله، ووضع الإصبع على جراحه، وكشف أقنعته ونقاط ضعفه، ليس بقصد الإساءة أو التشهير المطلقين، بل من أجل قراءة أفضل لواقع قائم، ربما تنتج يوما حياة جديدة، وواقعا جديدا.

فمشهد ذهاب " خليل " إلى عمله في مقسم الهاتف على الدراجة النارية، كان يمكن أن يتحول إلى مشهد تمهيدي عابر لا قيمة له، لولا الحل الإخراجي الذي ارتقى به إلى مصاف المشاهد الرئيسية، التي ترسخ في ذهن المتلقي، مرتبطة بإرجاعات ساخرة حول النفوذ السلطوي، ساهمت زاوية التصوير وحركة الكاميرا، والموسيقى التصويرية في إيصالها. والأمر ذاته ينطبق على حفل زفاف " سناء " وفيه رسم المخرج حركة الممثل في المكان، وفق منظور بصري درامي خاص، يتوافق مع أسلوب التواصل السائد بين الشخصيات الرئيسة، ويفضح استحالة التعايش والالتقاء. إنها حياة تمور بالقسر والإكراه في كل شيء، هذا الإكراه الذي تعبر عنه سناء، بطريقتها الباردة في التهام الطعام، والمجردة من الشهية سوى شهوة إرغام الذات، وقسرها على الاستسلام لحياة ترتهن لجفاف الروح، وموت الرغبات والمشاعر.

على صعيد آخر، يسعى المخرج إلى بناء مستويات متعددة في الكادر الواحد، إما لجمع الحالة بنقيضها، أو للتعبير عن انقسام الشخصيات على ذاتها، والتناقض الحاد بين الأقوال والأفعال وبين الرغبات والسلوك. يتضح هذا على سبيل المثال من خلال استخدام تقنية تصوير الفيديو في مشهد العرس، حيث تتحول شاشة التلفزيون

الصغيرة داخل الكادر السينمائي الواسع، إلى حالة إعلانية استعراضية، تتوافق تماما مع مضمون الخطاب الشعاراتي الأجوف الذي تقوله الشخصيات. كذلك نلمس في هذا الاستخدام الخاص والمتكرر للمرايا، ولانعكاس صور بعض الشخصيات على زجاج السيارات، سعيا دؤوبا لإغناء مستويات الكادر التعبيرية، ولالتقاط الفعل ورد الفعل معا، والنفاذ إلى عمق الشخصية في لحظة إحساسها المأزوم بكيانها الفردي المستلب.

❑ لغة الصورة .. ولغة الأداء

إن (نجوم النهار) الذي يبدو زاخرا بالإشارات والدلالات والصور والرموز، لا يخفي تدفقه بالروح الكوميدية الساخرة، التي تتجلى في لغة الحوار، التي تتخذ من المبالغات الكاريكاتورية سمة أساسية لها، وفي لغة الصورة حيث يبرز الإحساس بالعنصر الكوميدي في أدق تفاصيل الحياة اليومية. (منظر العائلة بكبارها وصغارها تركض لاهثة للحاق بالدكتور " معروف " في الميناء- مشاهد الأخ الأكبر مع " كاسر " في مدينة الملاهي- مشهد " كاسر " مع ابنه عمه يشربان العصير، ومشاهدهما اللاحقة على السطح .. إلخ) ولا تقتصر روح الكوميديا على بعض المشاهد والمبالغات الحوارية، بل تتجلى أيضا في بناء معظم شخصيات الفيلم بصورة أو بأخرى (الدكتور معروف- زميل سناء في المعمل- الأخ كاسر- ابن العم عباس) وفي الملابس والإكسسوار أحيانا، كما في الديكور الذي أبدع الفنان رضا حسحس في صياغة تفاصيله الواقعية بإحساس خاص بأجواء البيئة، ورؤية الفيلم الهجائية، وعلاقاته الكوميدية .. ويتجلى هذا بوضوح في بيوت المدينة (بيت خليل- بيت عباس- السطح الذي يسكنه المجند في دمشق) حيث يظهر التنافر في الذوق، لصالح الإحساس الجمالي بانسجام المكونات البيئية وسحر الطبيعة في القرية.

وعلى صعيد الأداء التمثيلي، نتابع سوية من الأداء الدرامي والكوميدي المضبوط بعناية، والمؤلف بإحكام، يبرز فيه الحس التمثيلي للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد في دور الأخ الأكبر " خليل " وقدرته على التماهي مع أقنعة الشخصية وأسلوب خطابها، فيما نتابع الفنان زهير عبد الكريم في واحد من أفضل أدواره التمثيلية، حيث تذوب الحدود الفاصلة بين الممثل والشخصية على الشاشة، في إطار من الطيبة والبراءة والألم المكبوت. وتقدم الفنانة صباح السالم، شخصيتها بكثير من الرهافة والقدرة على تكثيف المأساة عبر تراكمية في المشاعر والأحاسيس، أما الفنانة مها الصالح، فتقدم أداء حيويا، خارجيا في بعض الأحيان لكنه ينسجم مع طبيعة دورها، ويبقى الأداء الخارجي سمة الشخصية التي أداها زهير رمضان أيضا، والذي حاول تصعيده باتجاه المبالغة والخطابية الفجة، لكي ينسجم مع نبرة الشاعر الانتهازي " توفيق " وفي السوية نفسها نتابع المخرج أحمد حسان بأدائه الظريف لشخصية معروف، والحضور الكوميدي للفنانة نهال الخطيب، وعلي الشريف، في ثياب شخصيتين رسمتا لهما بإتقان، أو رسما لهما، حسب الإيحاء الشكلي المطلوب. ويطل محسن غازي في مشاهد قصيرة ومعبرة، فضلا عن الحضور الحار للفنان المخضرم محمود جركس بدور الأب، والفنان الكوميدي المعروف سعد الدين بقدونس بدور الجد.

❑ هجاء المحب ..

فيلم (نجوم النهار) ينظر إلى الحياة نظرة مليئة بالعنف والسخرية والتهكم، إنه ينزع الأقنعة ويكشف الحجب، وينفذ إلى المخفي بكل ما تمتلكه رؤية أسامة

محمد كاتبا للسيناريو ومخرجا، من جرأة وصدق وإحساس بتأزم الشخصيات وقهرها. إنه يسعى للحقيقة العارية ليقدم لنا بمبضع الجراح صورة المجتمع الذي يرسم ملامح واضحة له بلا مواربة ولا رتوش، وعبر كوميديا سوداء تنضح بالمرارة، حين تزيح الستار عن عيوب تتراءى في سياق ما يبدو انه المزايا والامتيازات .. وهي كوميديا لا تخلو من الهجاء، والتهكم التراكمي القاسي، لكنه هجاء المحب، وقسوة المحب الذي تعتريه رغبة عارمة في تجاوز الآلام والتخلص من الأمراض، والسعي لجعل العالم مكانا أفضل، والفن جرعة أكثر جرأة وعمقا.

(رسائل شفهية) لعبد اللطيف عبد الحميد

بساطة الظاهر.. وعمـق الجوهر!



فايز قزق في (سائل شفهية) إخراج عبد اللطيف عبد الحميد

في (رسائل شفهية) الفيلم الروائي الطويل الثاني في مسيرة المخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد، والذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما عام (١٩٩١) ثمة مقاربة فنية خاصة لحياة الريف السوري في أنقى صورها بساطة، وأكثرها عمقاً وشاعرية وإيغالا في نفوس هؤلاء الأبطال الهامشيين، وأحلامهم ورغباتهم.

فيلم ينطلق من المزاوجة الساخرة بين بساطة الظاهر وعمق الجوهر، من اجل تفجير المفارقة التي تبدو كوميدية في نتائجها، لكنها - في الواقع- حالة حياتية مألوفة ومهملة، تنتظر عينا مرهفة ومحبة، تنجح في عرض تفاصيلها بحميمية تتحرر من قيود التنميط، وأسر القوالب الجاهزة.

❑ محاور وتداعيات!

لا تستطيع أن تعثر على الموضوع الرئيسي الذي يعالجه فيلم (رسائل شفهية) بسهولة، فأنت تنتهي من مشاهدة الفيلم، لتجد نفسك مأخوذا بعوالمه وأجوائه وشخصياته، غارقا في روح الدعابة التي يعيشها، حتى ليصرفك عن التفكير بموضوعه وطروحاته للوهلة الأولى على الأقل.. شأنه شأن الأفلام الكوميدية التي تصل فيها جرعة الضحك إلى حد الإشباع مع مشهد النهاية؛ لكنك سرعان ما تستيقظ من جديد على جملة من التداعيات والتأملات التي تقودك إلى اكتشاف روح الفيلم، واستنباط معانيه.

الحب الأول وعذابات العاشق الذي لا يجيد التخاطب مع محبوبته إلا من خلال وسيط. العلاقات الأسرية التي تكتسي بقسوة الأباء الصارمة حرصا على مصلحة الأبناء. التكنولوجيا وممارساتها التخريبية والعشوائية في حياة ريفية بسيطة في طريقها إلى الزوال. تلك هي المحاور الأساسية التي يعالجها فيلم (رسائل شفهية) من خلال نسيج درامي مرسل بعذوبة، لا يسعى لخلق روابط بين هذه المحاور الثلاثة على الصعيد الموضوعي المباشر،بقدر ما يسعى للإمساك بها دفعة واحدة، ومراقبة انعكاساتها وتأثيراتها الآنية والبعيدة على حياة أبطال الفيلم بشكل خاص وعلى حياة الريف ونمط علاقاته بشكل عام.

❑ عذابات الحب.. ولعنة الترين!

يبدأ الفيلم بمشهد افتتاحي للجنة من الخبراء، تقوم بعمليات مسح وقياس، لتقرر إثر ذلك بأن خط الترين، الذي سيمر من بيت جديْ " سلمى " العجوزين، وإنه لا بد من نسف البيت بعد ترحيل ساكنيه. وفي الوقت الذي تذهب فيه " سلمى " لإحضار حبل لحزم بعض الأمتعة، يعود العجوزان في لحظة حب وحنين دافقين إلى البيت الذي أمضيا فيه سنوات عمرهما المشترك، ليشهدا موتهما المشترك أيضا تحت ركام الأنقاض التي بعثرها الديناميت.. في حدث يبدو ناتجا عن خطأ تكنولوجي في دول عالم ثالث حينا، ويشبه انتحار عاشقين معا حينا آخر!

بعودة " سلمى " إلى القرية التي هجرتها بعد وفاة والدتها، تعود قصة الحب التي يعيشها الشاب " إسماعيل " من طرف واحد إلى الانتعاش، ليس في نفس " إسماعيل " فقط، بل في دروب القرية، وفي المهمات التي يكلف بها صديقه " غسان " الذي سيغدو صلة الوصل بينه وبين الفتاة التي يحبها، حاملا إليها رسائل الحب الشفهية.

ومن خلال هذه القصة البسيطة، التي لا تخفي تقاطعاتها الواضحة مع (سيرانو دي برجراك) والمحدودة في علاقاتها وعناصرها، الواضحة في أهدافها وغاياتها، ينجح عبد اللطيف عبد الحميد مخرجا وكاتبا للسيناريو قبل ذلك، في تصوير عذابات بطله، وتوقه الدائم للتعبير عن ذاته من خلال الرسائل الساذجة، التي تعكس بساطته كعاشق، وعالمه الإنساني الرحب الذي ينضح بالكرم والعطاء، فيقرر أن يمنح حبيبته حقل البرتقال الوحيد الذي يملكه إذا قبلت الزواج به. وبين

الأنف الكبير الذي يعتقد أنه الحائل بينه وبين فتاة أحلامه، وبين ذلك الحب الذي ينمو بين " سلمى " وبين صديقه حامل الرسائل " غسان " تضعف كل احتمالات اقتراب " إسماعيل " من تحقيق حلمه . ويتحول الأمر إلى ما يشبه الكارثة، حين يفقد " إسماعيل " حقل البرتقال الوحيد الذي كان يود تقديمه مهرا لسلمى، إذ تتم مصادرته لأن خط الترين سيمر منه !

وهكذا تسير الحبكة الدرامية في اتجاه التصعيد الكوميدي، الذي يكثف إحساس المشاهد بعمق الأزمة التي تعيشها الشخصية، لكن التعاطف معها، يأتي من خلال الابتسامة والضحكة الساخرة التي تمور بالحب والحنان. إنه الحنان الذي يسبغه عبد اللطيف عبد الحميد على بطله الذي تتراكم العقبات في طريقه دون أي ذنب ارتكبه، أو حتى حماقة تورط بها !

وفي الوقت الذي تتعمق فيه قصة الحب بين " سلمى " و " غسان " حامل الرسائل؛ فإن هذا الأخير، لا يتورع عن اقتراح الحل على صديقه المنكوب بأنفه الكبير، الذي أصبح بالإمكان اختصار حجمه بعملية التجميل، ولأن " إسماعيل " لا يملك مالا لإجراء مثل هكذا عملية، يقرر " غسان " أن يطلق النار على انف صديقه من بندقية الصيد، ليحمّل والده الغائب دائما في الجبهة تكاليف إجراء العملية.

لكن " غسان " الذي يقاد إلى النظارة أولا جزاء فعلته ثم يخرج بعد أن يسقط " إسماعيل " حقه الشخصي، ثم يفتضح أمر علاقته بـ " سلمى " وخصوصا عندما يكتشف أبوها وجوده في بيتهم ليلا، يدفع بأفعاله التي لم تستطع الأم تحملها بمفردها، يدفع بالأسرة كلها إلى الهجرة حيث يقيم أبو غسان– العسكري القاسي

الصارم– على تخوم الجبهة. ولا يكون من " سلمى " وبعد أن ترسل تهديدا بأنها ستتزوج " إسماعيل " إذا لم يعد " غسان " إلى القرية، إلا أن تتزوج صاحب الأنف الكبير والقلب الكبير، الذي كان شاهدا على حبها الأول وجزءا من ذكريات هذا الحب.

حين يعود " إسماعيل " ليبلغ " سلمى " استحالة عودة " غسان " لا يجدها في البيت، ومرة أخرى، يجد أبا سلمى نفسه أمام لعنة الترين، الذي أودى بحياة والديه وبيتهما وهاهو الآن يأتي على بيته في القرية. ومن خلال مشهد كوميدي آسر، يسأل " إسماعيل " أبا سلمى عما حدث، فيرد هذا الأخير، بلهجة تنضح بالتسليم: **(الترين..)** الذي يبدو هنا أشبه بلعنة القدر التي تطارد أهل هذه القرية الجميلة في بيوتهم وحقولهم، وفي أماكن عيشهم ولهوهم وذكرياتهم. وحين يدور الزمن دورته، ويفتح باب بيت " إسماعيل " الذي أغلق بعد دخوله إليه هو و" سلمى " ليلة زفافهما، نرى خارطة القرية انقلبت رأسا على عقب. ولم يبق إلا هذا البيت، الذي يستلقي وحيدا بين دعائم جسر ذي ارتفاع شاهق، سيمر القطار من فوقه في لقطة لاحقة. أما " غسان " الذي سيعود إلى القرية، وقد أصبح ضابطا بالجيش كما كان والده، فسيرى صديقه " إسماعيل " كهلا يزرع الأرض، وينجب أطفالا ذوي أنوف كبيرة، وسيكلفه من جديد أن ينقل رسالة جديدة لـ " سلمى " التي ضربها في فورة غضب، ويود الآن الاعتذار منها والتأكيد لها انه ما يزال يحبها.

وعلى لقطة واسعة، يتبادل العاشقان القديمان نظرات المحب والعتب، وبعد لحظات من الصمت المليء بالشجن، يطلب " غسان " لصديقه الصفح. إنه الصفح

الذي يستحقه القلب الكبير، الواثق من حبه للآخرين، ذلك الحب الذي لم يغير ملامحه الزمن.

❑ بناء الشخصيات.. والسمات الكوميدية الصارخة!

يعمل عبد اللطيف عبد الحميد، بأناة ومهارة عاليين، على بناء شخصيات فيلمه، بناء يختزن ملامح البيئة التي ينتمون غليها، مثلما يختزن الكثير من الملامح والسمات الكوميدية الصارخة. لكن الكوميدي هنا، لا ينفصل عن الحالة الإنسانية في أدق تفاصيلها، وأبلغها شاعرية، وأكثرها انفتاحا على الحياة بكل تناقضاتها ومفارقاتها، ونقاط الضعف التي تزرعها في نفوسنا.

لكل شخصية عيب جسدي، يتصل بأحلامها ورغباتها المقموعة، ويعبر عنها إما بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر. فوراء هذا الأنف الكبير الذي ورثه عن والده، يخفي " إسماعيل " توقا دفينا للتعبير عن ذاته، والبوح بمشاعره دون خجل أو اضطراب، لكنه لا يفلح أبدا، بل ويظل حتى بعد مرور سنوات طويلة على زواجه من " سلمى " بحاجة إلى " غسان " لينقل رسائله الشفهية إليها.

ووراء مشكلة السلس البولي التي يعاني منها " غسان " حتى سنوات مراهقته، أب قاس، يتعامل معه بصرامة، ويلجأ إلى العقوبة الجسدية لمعاقبته عن كل ذنب يرتكبه. أب ينجح في تحويل عذابات جدول الضرب إلى كوابيس وإلى أحلام مزعجة، يندد فيها " غسان " بسقوط جدول الضرب، رمزاً لسقوط سلطة الأبناء.

ووراء مشكلة حكة الكعب التي لا تنتهي لدى " أبو سلمى " توقا لحب لا يرتوي، يكنه لجارته " أم إسماعيل " التي لا يلقى منها إلا الصدود، وإذا كانت

أحلامنا هي تعبير عن رغباتنا الدفينة؛ فإن أبا سلمى، حين يحلم بالزواج من أم اسماعيل، يتخيلها أثناء حفل الزفاف— في صورة كاريكاتورية— وهي تحك له كعب قدمه على أنغام طبل العرس.

لكل شخصية عالمها النفسي الخاص، فشخصيات الفيلم لا تشبه بعضها بعضا، وإن كنا نشعر أنها تشبهنا، وأننا نتقاطع مع أفراحها وأحزانها، ومع مآزقها اليومية العابرة التي تحملنا على جناح الدهشة لتأمل ذلك اليومي المألوف، الذي كان يختزن كل هذه الجدة، والنضارة، والتوهج الفني والحياتي.

ثمة سمات كوميدية واضحة، تحكم بناء شخصيات الفيلم كحدة الطباع، وتباين الأمزجة وتنافرها، وخصوصا بين الآباء والأبناء؛ إذ لا يتخذ الصراع هنا طابع صراع الأجيال التقليدي، بل يكمن في تباين الأمزجة الشخصية واختلافها مع جيل يتأرجح بين سلطته الأبوية، ورغباته الشخصية في مجاراة متع الحياة، الأمر الذي يوّلد المواقف الكوميدية، ويعمق الحالات الإنسانية الخاصة التي عولجت بروح مرحة، ميالة إلى إعادة بناء العنصر المضحك في الحياة والبيئة بتركيز وتكثيف أكبر، واكتشاف المفارقات البسيطة التي تستثير في المشاهد رغبة عارمة في الضحك من دون إسفاف أو ابتذال. فحين نضحك إزاء حالة بطل الفيلم " إسماعيل " الذي يقضي الليالي ساهرا، او منتظرا عودة صديقه بالجواب، فإننا لا نستخف بمشاعره كعاشق، وما يضحكنا هو ذلك المزاج المضطرب لعاشق، لا يعيش الحب كحالة رومانسية، بقدر ما يتعامل معها كهم حياتي ينغص عليه عيشه، فنراه يصرخ في وجه أمه، حين تستنكر سهره على سطح البيت حتى الصباح:

(أمي منشان القرود .. اتركيني بهمي!)

وإذا كنا نستعذب ثورة " أم غسان " الشديدة لأتفه الأسباب، وخصوصا حين ينهاها زوجها عن التدخل في تأديب ابنه الشقي؛ فإن ما يضحكنا ليس ذلك الشجار الزوجي المألوف، بل طريقة معالجته والارتقاء به إلى حد يصبح هذا (الردح) وسيلة للتعبير عن الذات لدى " أم غسان " وعن وطأة الحياة وقسوة الظروف من حولها، بأسلوب كوميدي، بعيد كل البعد عن الشكوى القيمة المملة.

ويلعب التكرار هنا دورا كبيرا في تأكيد البعد الكوميدي، ليس لدى " أم غسان " فقط، بل لدى العديد من الشخصيات، التي تكرر بعض العبارات الخاصة في مواقف شتى. وعلى العموم فإن عبد اللطيف عبد الحميد، يتعامل مع التكرار كتعبير كوميدي عن بيئة تنتج مواصفاتها الخاصة والمتوارثة، رغم تبدل الأمزجة الشخصية بين جيل وآخر. فأبو سلمى يرث عن والده مهنته الغريبة والنادرة (تنقير أحجار الرحى) مثلما يرث " غسان " عن والده انخراطه في الجيش والعمل العسكري، و" إسماعيل " الذي ورث عن أبيه ذلك الأنف الكبير، وأنجب أطفالا على شاكلته أنوفهم كبيرة!

❑ حضور المؤلف المخرج!

لا يمكن فصل عمل عبد اللطيف عبد الحميد كمخرج، عن عمله كسيناريست.. فنحن أمام مخرج يقدم أسلوبا، تتضافر في صياغته حضور شخصية المبدع في كافة مجالات وعناصر العمل الفني. ثمة انسجام وتآلف في كتابة المشهد، وأسلوب الإحساس به بصريا، وطريقة حله إخراجيا، انسجامه في السياق المونتاجي العام للفيلم أخيرا. يتجلى هذا على سبيل المثال في طريقة الدخول إلى مشاهد الحلم،

والعودة منها إلى الواقع. وفي متابعة تحركات أبطال الفيلم في دروب القرية وحقولها، وفي تلك الحيوية الدافقة التي تنطوي عليها المشاهد الخارجية والداخلية معا. وتتجلى موهبة عبد اللطيف عبد الحميد كمخرج كوميدي في العديد من التفاصيل المشهدية الآسرة (الكاميرا التي تستعرض الأواني المتفاوتة الأحجام التي تملأ بيت " أبو سلمى " أثناء مشهد العزاء لاتقاء دلف المطر من السقف المليء بالثقوب– ملابس النوم المتماثلة في عائلة أبي غسان– ملابس إسماعيل الجديدة– طريقة تأثر غسان بفيلم الكاوبوي) والكثير من التفاصيل والحلول الإخراجية الأخرى، التي يفيض بها الفيلم، لتؤكد حضور كوميديا المخرج– المؤلف. وإلى ذلك تتوغل كاميرته في رؤيتها الشاعرية الجميلة لحياة الريف البسيط، وتكتشف كل جمالياته، وخصوصية أجوائه المتبدلة مع تبدل الفصول، المنسابة مع حبات المطر، المرهفة في التقاط أصوات الأشجار والعصافير ووقع الخطى والأقدام. ولعل أجمل تعبير عن كل ذلك الحب والشاعرية، ذلك المشهد الآسر الذي تقترب فيه الكاميرا بحركتها المضطربة القلقة، المرعبة، مستعرضة خضرة أشجار حقل " إسماعيل " على صوت الترين، وصفيره الآتي، لالتهام كل هذا، بعد أن تقرر اللجنة أن الترين سيمر من هذا الحقل أيضاً!

يختار عبد اللطيف عبد الحميد لفيلمه ممثلين يدخلون في نسيج الشخصيات المكتوبة بتدفق انفعالي وبيئي، والمنسوجة ببراعة، فالأساس في الكوميديا هنا، أن الممثل يؤدي شخصية كوميدية الهوية والملامح، لا الشخصية تتطلب ممثلا كوميديا لأدائها. وربما كانت شخصية " إسماعيل " التي أداها الفنان فايز قزق هي الوحيدة التي تتطلب جهدا مركبا في بناء شكلها الخارجي وحركتها والتعبير عن خصوصيتها

الداخلية، وفي هذا السياق نتابع أداء مرهفا لشخصية " إسماعيل " عبر حضور كوميدي تفيض به الحركة الخارجية المرسومة ببراعة وإحساس داخلي، يعيد فايز قزق إنتاجه عبر تقنيات أداء تنطلق من فهم عميق لخصوصية حالتها النفسية والفيزيولوجية في آن معا.

تسعى رنا جمول لتقديم شخصية " سلمى " بحس رومانسي ريفي، لا تنقذه إدارة المخرج من المونتون الأدائي في كثير من المواضع، فيما تجسد نهال الخطيب واحدا من أجمل أدوارها السينمائية، بما يعكس تمكنها من الارتكازات الكوميدية للشخصية، ويطل الفنان أسعد فضة في أداء يتمثل منطق الشخصية ويعكس تمايزها وثراءها، وتظهر بصمات المخرج عبد اللطيف عبد الحميد واضحة في إدارته للفنان الشاب (رامي رمضان) الذي قدم نتائج لافتة في حدود فهمه للشخصية وموقعها المحوري في الفيلم، كما قدم الفنان زهير رمضان شخصية " أبو غسان " بكثير من الحزم والصرامة والقسوة التي تنطوي عليها الشخصية، عبر تعبير فني مضبوط في إشاراته، وحضرت نهاد عاصي بسوية معقولة في كثير من المشاهد التي ظهرت فيها معتمدة على الحس البيئي للشخصية لا أكثر و لا أقل.

❑ كوميديا الحب والجمال!

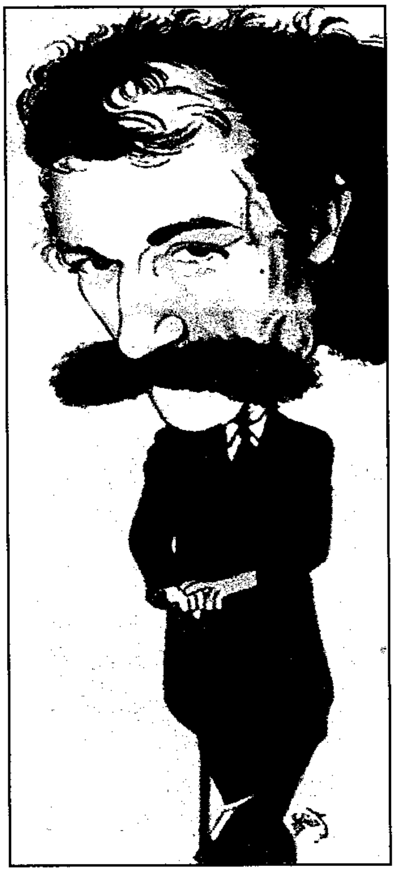
(رسائل شفهية) قصيدة حب للحياة بنبضها الحار، ولشخصيات إنسانية ترتهن لعذاباتها ورغباتها وأحلامها، ولشرطها الإنساني بكل ما يعينه من نقاط ضعف وقوة. إنه بحث جمالي في الجمال الكامن في أعماق الروح، وفي القلوب الكبيرة التي لا يتقن أصحابها تنميق الرسائل، أو اختلاق الأمجاد والانتصارات. وهو بحث

في معنى الحب بكل ما يكتنفه من قسوة وحنان، ومن تآلف ونفور، ومن صرامة مغلفة بحرص الآباء على مصالح أبنائهم. وهو مرثية للريف الجميل والطبيعة النضرة، التي تغتالها التكنولوجيا الغبية، وهي تطارد الشجر والبشر كاللعنة الآثمة.

كل ذلك في إطار كوميدي شديد الوفاء للحالة العفوية التي ينطق بها الريف وشخوصه، وللضحكة التي تتفجر في أعماقنا، وفي منطقة قريبة جدا من تلك التي تتفجر فيها الدموع.

فيلم (مغامرات شوشو) لمحمد سلمان

التوليفة المصرية في أجواء لبنانيـــة



شوشو



المخرج محمد سلمان

فيلم (مغامرات شوشو) الذي كتبه وأخرجه المخرج اللبناني محمد سلمان، وأنتج عام (١٩٦٦) هو التجربة السينمائية الثانية للكوميدي المسرحي اللبناني المعروف حسن علاء الدين، الذي اشتهر باسم (شوشو) والذي دخل السينما من خلال فيلم (شوشو والمليون) الذي أخرجه أنطوان ريمي عام (١٩٦٣)

و(مغامرات شوشو) بدءا من عنوانه، الذي يذكرنا على سبيل المثال بـ (مغامرات إسماعيل ياسين) ينسج على منوال أفلام كوميدية عربية سبقته، كان عمادها الاتكاء الكلي على جاذبية وحضور نجم العمل، بمواهبه الكوميدية المجربة، وإمكاناته الموثوقة، مضافا إليها القليل من الغناء والرقص، وشيء من الميلودراما والعنف.

وربما لم يكن بإمكان هذا الفيلم أن يخرج عن هذه الصيغة المتعارف عليها، رغم ما يوحي به أداء " شوشو " من إمكانيات فنية وتعبيرية، كان بإمكانها أن تؤسس لنمط أو لون كوميدي مختلف، يحمل الخصوصية البيئية اللبنانية، لكن هذا لم يكن ممكنا على الإطلاق في هذا الفيلم، لأن كاتبه ومخرجه هو محمد سلمان، الذي كان متأثرا في معظم أفلامه بالمدرسة المصرية ليس في الكوميديا فقط، بل في الفن عموما، مؤمنا بجماهيرتها، ولذا نراه حريصا على إدخال اللهجة المصرية جنبا إلى جنب اللهجة اللبنانية التي ينطق بها هذا الفيلم، لتشد من أزرها، من دون أن يوضح مثلا،ارتباط هذه اللهجة ببيئة الشخصيات، أو بكونهم مصريين يتحدثون لهجتهم وهم يعيشون في بلد عربي آخر..أم أن اللهجة المصرية هنا، ضرورة فنية لا علاقة لها بالواقع والحدث!

❑ ضربة القدر!

يفتتح (مغامرات شوشو) بمشهد لجامع ينبعث منه صوت المؤذن بأذان الفجر، كما توحي بذلك الشوارع الفارغة التي تتابع الكاميرا فيها قدمين نسائيتين، تركضان عبر لقطات تفصيلية قريبة، تساهم مع الموسيقى الصاخبة المرافقة في زيادة جرعة الغموض والتشويق على هذه المدخل الذي يسبق الشارة.

نكتشف فيما بعد، أن التي كانت تركض في الشوارع عند الفجر، هي خادمة الآنسة نبيلة، وأنها تريد أن تداري فضيحة سيدتها، إذ تضع ابنتها غير الشرعية أمام إحدى البيوت في منطقة شعبية فقيرة، بعد أن ربتها لفترة عندها.

ولكي يبرر الفيلم، هذه المأساة التي صنعتها الشياطين في غياب الأهل، جعل والد الفتاة الغنية التي تتكلم بالمصري– مثل أبيها– مسافرا، وجعل أهل الخادمة مسا فرين أيضا لكي يتيح لها أن تربي ابنة سيدتها غير الشرعية هذه خلال الشهور الماضية، وهم على وشك العودة الآن. وربنا يجازي اللي كان السبب!

المهم أن المصادفة الرحيمة تلعب دورها هنا، لأن هذه الطفلة البريئة يعثر عليها في هذا الصباح الباكر إنسان طيب القلب، حنون، وخفيف الدم أيضا، هو " شوشو " الذي يقرر أن يتكفل بها، قبل أن تعود الخادمة مع سيدتها بسيارة هذه الخيرة الفارهة إلى المكان نفسه، لتجد الأم ابنتها قد اختفت، ولتكتمل بذلك المأساة مصحوبة هذه المرة بمقطع من سيمفونية لبيتهوفن: ضربة القدر!

❑ كوميديا الإنسان الصغير!

الآن لابد أن نتساءل: أين الكوميديا من كل هذا ؟!

والجواب سيأتي في المشاهد القادمة من الفيلم، الذي ينحو بعد هذا التقديم الميلودرامي العنيف– منحىً كوميدياً إلى حد ما، وحسب ما يسمح به سيناريو الفيلم، المشغول بتوليف عدة أنواع في خليط ينتج هذا النوع الخاص جدا.

يتخذ الفيلم من العلاقة بين " شوشو " والطفلة التي يتبناها، ومن علاقته مع صديقه "هاني " الذي يعمل– مثله – بائع صحف جوّال أيضا، أساسا للارتكازات الكوميدية التي تقوم عليها المشاهد التالية، حيث يمتزج الفقر بالطيبة، وخفة الدم

بالعجز والبراءة، وتتجلى خلال ذلك شخصية الإنسان الصغير الذي يحاول " شوشو " مقاربتها، مسرفا في أدائه الحركي الذي يبدو مسرحيا صرفا في كثير من الأحيان.

ولأن المغامرات تحتاج إلى عصابة أشرار ومطاردات، ومحاولات خطف، حتى تتحقق. وبغض النظر عن الخصوصية المفترضة لكل تلك الأشياء في المغامرات الكوميدية، فإن الفيلم يقودنا إلى كل هذا بسلاسة شديدة، حين يجعل شوشو يترك عمله في بيع الصحف، وينصرف إلى قضاء معظم وقته في حديقة عامة، ينزه فيها الطفلة اللقيطة التي أسماها " سعدية " لأنها جلبت له السعد. ولا بأس خلال ذلك من مغازلات عاطفية ساذجة مع إحدى الفتيات اللواتي يرتادون الحديقة، ومن أداء أغنيات على طريقة: (للكبار والصغار معا) وضع ألحانها الجميلة الفنان زكي ناصيف، وصورت بطريقة كاريكاتورية جعلت العجائز والمسنات يرضعن زجاجات الحليب الاصطناعي!

المهم أن وجود " شوشو " اليومي في الحديقة العامة، يقوده إلى المغامرات حين تدخل العصابة للسرقة في الحديقة نفسها، وتخفي محفظة مليئة بالنقود في عربة " سعدية " بعد أن كاد صاحب المحفظة يمسك بالسارق.

ونكتشف فيما بعد أن التي تقود العصابة هي السيدة " نونا " وتؤدي دورها المطربة نزهة يونس، التي يوحي وجود اسمها في شارة الفيلم، أنها ستمثل وتغني. لكن الفيلم ينتهي دون أن تغني نزهة يونس ولا (كوبليه) واحدا.. فالتمثيل والغناء أيضا لشوشو الذي يحمل العمل اسمه. لكن شوشو رغم ذلك، يبدو غافلا عما يحدث، فلا هو يعلم بالعصابة، ولا بمحفظة النقود التي أخفيت في العربة الخشبية المتواضعة، التي صنعها بنفسه لحبيبة قلبه "سعدية " والتي سيبدلها من محلها لبيع عربات وألعاب الأطفال، بعد أن يشفق عليه صاحب المحل، ويقرر إعطاءه عربة جميلة مجانا، في مشهد ملائكي حافل بالمشاعر والدموع .. حقيقة لا مجازا!

❑ الست نونا.. وعصابة المغفلين!

ومن هذا المشهد الملائكي، ينقلنا الفيلم إلى مشاهد الشر والمطاردات، إذ توبخ الست " نونا" هذا السارق الفاشل، وتقرر معاقبته إذا لم يستعد المبلغ المسروق. وهنا تحار عصابة المغفلين هذه ماذا تفعل، فتارة تحاول اختطاف الطفلة " سعدية " وأخرى تريد اختطاف " شوشو " نفسه، وثالثة يعلق أفرادها في شجارات لا تكاد تنتهي بين بعضهم بعضا.

لكن " شوشو " الذي يدرك أخيرا، أن "سعدية " مستهدفة من قبل عصابة أشرار، يقرر إخفاءها في الكنيسة بعد تعرضها لمحاولة اختطاف فاشلة. ومع دخوله إلى الكنيسة في مشهد صوّر بأناقة وتركيز، يحقق المخرج محمد سلمان شيئا من التلاحم الديني في بلد كان مهيأ بعد سنوات لحرب طائفية مدمرة؛ إذ يحيلنا مشهد الدخول إلى الكنيسة، إلى مشهد الفيلم الافتتاحي الذي انطلق من أذان المسجد عند الفجر، في إشارة إلى التعايش الإسلامي- المسيحي، لم يشأ الفيلم أن يفوّت فرصة الدعوة إليها أو الإيحاء بها على الأقل.

تسير أحداث الفيلم بعد ذلك بإيقاع متسارع، لكنه لا يخلو من ارتباك، ناتج أساسا عن بدائية كتابة المشاهد، وضعف الحبكة الكوميدية- البوليسية، التي كان بإمكان الفيلم توليفها بإحكام أكبر. فالعصابة تنجح في الإيقاع بـ " شوشو " واختطافه، بعد أن تقرر الست " نونا" تنفيذ المهمة بنفسها، مثلما تنجح في استعادة المبلغ الضائع، بعد أن يسطو أحد أفرادها على محل ألعاب الأطفال، حيث احتفظ صاحب المحل بالعربة (الأنتيكا) في مستودعه. لكن الشرطة في نهاية المطاف، تنجح بمساعدة " شوشو " وخفة ظله في القبض على العصابة وإنقاذ المجتمع من " نونا " وأمثالها.

أما " الآنسة نبيلة " التي لم تعد آنسة بالطبيعة، فقد وجد الفيلم حلا لمشاكلها، حين رتب مصادفة (من التي لا تحصل إلا في السيما) للعثور على مكان وجود ابنتها، ثم وجد مخرجا أخلاقيا، لإنجابها مولودة غير شرعية، حين قرر إنهاء حياة والدة، فبات بإمكانها استعادة طفلتها في مشهد الختام، الذي يظهر فيه " شوشو " تعلقه الشديد بالطفلة، قبل أن يعود ليتخلى عنها لأمها بطيبته المعهودة على مدار الفيلم.

وفي لفتة كوميدية لا تخلو من مفاجأة، تظهر لـ " شوشو " من جديد طفلة لقيطة أمام بيته، في الوقت نفسه الذي تغيب فيه "سعدية " مع أمها و.. (حكمتك يا رب) على حد تعبير " شوشو " نفسه.

❑ أقرب إلى دراما الأطفال!

بقليل من التعديل في بعض حوارياته ومشهدياته، وتخليصه من بعض الركاكة، كان بإمكان (مغامرات شوشو) أن يكون فيلما كوميديا للأطفال، حيث تمتزج البراءة مع السذاجة، وينسجم أداء شوشو وشخصيته، مع علاقته بالطفلة كإحدى العلاقات الدرامية الأساسية في الفيلم. لكن (مغامرات شوشو) الذي يكتسب قيمته التاريخية، من ارتباطه بتجربة المسرحي اللبناني الشهير (شوشو) المحدودة في السينما أساسا، وبتجربة مخرجه محمد سلمان الذي ظل عاشقا، للقفشات الكوميدية حتى في أكثر أفلامه مليودرامية وبكائية، ومولعا بالكوميديا كلون فني لا يجد حرجا من توليفه مع أية ألوان أخرى وأية طريقة. هذا الفيلم البسيط والساذج، لا يخرج في مستواه الفني والكوميدي عن سوية أفلام سورية ظهرت فيما بعد لنجوم كبار، أو عن مستوى أفلام مصرية كوميدية سبقته، ففي كل الأحوال نحن أما توليفة بدائية، طريفة ومثيرة للابتسام ليس أكثر.

الفصل الثالث

الكوميديا في المغرب العربي

(حسن النية) لرويشد

كوميديا جزائرية .. بشخصية نمطية



النجم الكوميدي رويشـــد

بعد فيلميه السابقين (حسن تارو) أو (حسن الإرهابي) الذي أخرجه الخضر حامينة عام ١٩٦٨، و(حسن تاكسي) الذي انتج في الثمانينيات، يعود نجم الكوميديا الجزائرية، الفنان رويشد، لتقديم شخصية "حسن" الكوميدية النمطية التي اشتهر بها في السينما، عبر فيلم حمل عنوان (حسن النية) أو (حسان النية) وأنتج مطلع التسعينيات من القرن العشرين، بتوقيع (الغوثي بن ددوش) مخرجا ومقتبسا لسيناريو وحوار الفيلم اللذين كتبهما رويشد نفسه.

❑ الشخصية تذكر بنفسها !!

ولعل أجمل تجسيد للتواصل الذي تحققه هذه الشخصية الكوميدية في أذهان المشاهدين وذاكرتهم، ذلك المشهد الطريف، الذي يعرف فيه " حسن " بنفسه بعد دخوله السجن، فيقول لأحد النزلاء هناك: (أنا كنت مع المجاهدين في الثورة الجزائرية ودخلت السجن.. أنا هو حسن تارو) في إشارة واضحة لأحداث الفيلم الأول الذي قدمت فيه الشخصية المذكورة لأول مرة في السينما كما يبدو.

يبدأ فيلم (حسن النية) ولا أدري لماذا يكتب عنوانه في الشارة (حسان النية) مع أن المقصود كما هو واضح " حسن " نسبة إلى اسم بطل الفيلم، لا " حسان ".. أقول يبدأ هذا الفيلم بمشهد افتتاحي يحمل ملامح الإثارة الكوميدية، ويساهم في تسليط الضوء مباشرة على الشخصية الكوميدية المحورية، من خلال وضعها – ومنذ المشهد الأول – في حالة رفض وإصرار، ينتج عنها تأزم ما تنطلق منه أحداث الفيلم.. إذ نرى " حسن " على سطح إحدى البيوت الشعبية الآيلة للسقوط، أو التي تنوي الدولة هدمها، حاملا بندقية (سنكتشف فيما بعد أنها من نوع لعب الأطفال، ورافضا إخلاء البيت أو النزول من على السطح.. فيما حشد من أبناء الحي ورجال الشرطة والبلدية، يتناوبون الحديث معه في محاولة لإقناعه، مستخدمين مكبرات الصوت، ومغرقين إياه بالوعود البراقة والسكن الجديد، لكن " حسن " يقابل كل هذه المحاولات بالسخرية من أصحابها، وفضح ممارساتهم، وتعرية دوافعهم أمام الملأ، مشهرا سلاح الفضيحة في وجوههم!

وهكذا تفشل كل المحاولات معه، إلى أن يتم إحضار شقيقته الوحيدة والثرية " عائشة " فتقنعه بضرورة ترك البيت حفاظا على حياته أولا، وتدعوه للذهاب معها

كي يعيش ويعمل في المطعم الذي تمتلكه، حيث سيلتقي هناك بمساعدتها " أمينة " التي يقع في حبها باعتبارهما متقاربين في العمر، ويعانيان من الوحدة والفراغ.

❑ من المطعم والفرن .. إلى السجن!

يذهب " حسن " للعمل في مطعم شقيقته، حيث تتكشف هنا جوانب من شخصيته التي تنضح بالبساطة والطيبة، لكنها لا تخلو من قلق ومزاجية متقلبة أحيانا. وبعد سلسلة من المواقف الكوميدية التي يتعرض لها، وخصوصا حين تطلب إليه أخته إحضار عامل جديد للعمل في المطعم، فيقع الاختيار على شاب ضخم الجثة، شره وأكول، وقليل الحركة في الوقت نفسه، الأمر الذي يستثير غضب شقيقته، رغم أنها أشارت من قبل بإحضار هذا العامل بناء على مشورة أحدهم.. الأمر الذي يدفع حسن بعد ذلك لأن يترك العمل في مطعم شقيقته، ويذهب للعمل في فرن مجاور سبق أن تعامل مع صاحبه "ونّاس" عندما كان في المطعم. لكن "ونّاس " هذا يستغل طيبة " حسن " ونقاء سريرته، ويورطه في تجارة المخدرات، حين يعهد إلية بإحضار كمية من مدينة تلمسان من دون أن يعلم " حسن " بأنه ينقل مخدرات في سيارات النقل الصغيرة التي أعطاها له.

يدخل " حسن " السجن بعد أن ينكر صاحب الفرن أية صلة بهذه العملية، أو أنه أرسل " حسن " في مهمة إلى تلمسان في الأصل. وتحفل مشاهد السجن، التي تبدو أكثر المشاهد حيوية في الفيلم وخصوصا على الصعيد الإخراجي، تحفل بكم من المواقف الكوميدية التي يختلط فيها الضاحك بالباكي، وخصوصا حين يتعرض "حسن " للاضطهاد من قبل بعض النزلاء أو المتنفذين، لكن النهايات السعيدة التي

هي ضرورة من ضرورات الكوميديا بصفة عامة، تتكفل بإثبات براءة هذا البطل، وإظهار (حسن نيته)كما هي دلالة عنوان الفيلم ذاته.

❑ حضور الشخصية النمطية

يستند سيناريو العمل إلى قصة ذات ملامح كوميدية ظاهرة، وهو يلج إليها من خلال ذروة حدث مهم، ومشهد افتتاحي حار، يعرف بمشكلة الشخصية ويفضح محيطها ويصور ردود أفعالها، لكن العنصر الكوميدي الأهم في بناء كوميديا الفيلم، ليس قصته وحسب، ولا أحداثه التي لا تخرج عن مفهوم المغامرة التي تنطوي على ورطة قانونية في النهاية، العنصر الأهم هنا، هو شخصية " حسن " التي تتمتع برصيد شعبي لدى المشاهد الجزائري كما يبدو، والذي سبق لهذا المشاهد أن تعرف إليها في أفلام سابقة.. فاكتسبت بذلك ملامح الشخصية النمطية التي يألفها المشاهد بناء على هذه المعرفة المسبقة.

والواقع فإن الارتكاز على حضور هذه الشخصية هنا، يضفي على الفيلم والأحداث نوعا من الحيوية النابعة أساسا من فهم الفنان رويشد لهذه الشخصية التي التصقت به، ووعيه أثناء كتابة السيناريو والحوار لمتطلباتها، سواء على صعيد البناء العام، الذي يجعلها محور الحدث، أو على صعيد العلاقات التي تكشف باستمرار ملامح هذه الشخصية، وتعمق من سماتها الإيجابية المحببة في أعين المتلقي، ومن جوهرها الإنساني الذي يدفع المشاهد لمنحها مزيد من التعاطف كلما غرقت في ورطة أو وقعت في مأزق.

" حسن " كما يظهر في هذا الفيلم، بسيط يكره التعقيد في السلوك وفي ممارسة الحياة، خفة ظله تمنحه قدرة على توجيه النقد للآخرين، مغلفا هذا النقد بالمرح والدعابة التي لا تخطئ الهدف كثيرا. طيبة القلب هي نقطة ضعفه الأقوى، التي تجعله هدفا لاستغلال الآخرين. وفي هذا السياق فالسيناريو لا يبخل على بطله بكثير من المشاهد الإنسانية المؤثرة، كمشهد تخلي " حسن " عن وجبته في المطعم لأحد الشبان الذي جلس على طاولته، والذي يكتشف بنباهته أن سبب إحجامه عن الطعام هو الإفلاس، أو مشهد إنقاذه لإحدى السيدات التي أصيبت بحادث سير أثناء رحلته إلى تلمسان.

بيد أن القيمة الكوميدية الأهم في هذا العمل، هو سعيه لاستلهام ونقل عناصر البيئة الجزائرية، وإلقاء نظرة بانورامية– ولو سريعة– على الواقع المعاش، كما في مشهد مداهمة الشرطة لباعة الأرصفة ومصادرة بضائعهم في إحدى الأسواق الشعبية غير النظامية، أو النماذج التي نصادفها في المطعم وفي السجن كذلك، بحيث أن أحداث الفيلم، تبدو في النهاية ذريعة لإظهار عنصر الصدق والطرافة لدى الشخصية الكوميدية من جهة، وفي البيئة الجزائرية المعاشة والمختزنة من جهة أخرى.

❑ إيقاع إخراجي رشيق

إن اعتماد الفيلم في خطوطه الأساسية على قصة تكاد تكون مألوفة (التورط في الاتجار في المخدرات) يأتي متساوقا مع السوية الإخراجية في كثير من مشاهد الفيلم التي تغيب عنها لمسة التميزّ، وهي تعطي إحساسا ما بسرعة تنفيذها وتصويرها، الأمر الذي حرمها من أن تشكل لإضافة تتكامل وترتقي بالمضمون، وتضيف إليه

جرعة من الكوميديا التي تكرسها لغة الصورة في بعض المشاهد. لكن الغوثي بن ددوش في معالجته الإخراجية، يبدو مستوفيا لأهم شروط نجاح الفيلم الكوميدي، ألا وهو الإيقاع. فإيقاع الأحداث يأتي رشيقا في متوالية مشهدية متلاحقة، وقادرا على تجسيد حالة البطل الكوميدية القلقة وغير المستقرة.

كذلك يحقق المخرج حيوية واضحة في اختيار أماكن التصوير التي تضج بحركة المارة ونلمس فيها تدفق الحياة، وفي كثير من التنقلات المكانية التي تلهث الشخصية إثرها. لكن هذه الحيوية كان بإمكانها أن تكتسي جماليات أوفر في الإضاءة والتشكيل الحركي و (الميزانسين) بما يقدم معادلات كوميدية على صعيد ضبط حركة الممثل في المكان أيضا.

❑ الأداء الفني والبيئي !

يقدم الفنان رويشد في العمل أداء كوميديا خاليا من التهريج والافتعال إلى حد بعيد، مجسدا شخصية نمطية حرص في أدائها على التمييز بين طيبة " حسن " ونقاء سريرته، لا بلاهته أو غبائه. وهو خيار فني كان واضحا، يؤكد سعيه للبحث عن مكنونات الشخصية الداخلية، وتفجير الإحساس الكوميدي من خلال ذلك التعارض الصارخ بين تلك المكنونات، وبين الواقع الاجتماعي الذي يفرض نفسه، ويفرز سلوكياته.

المزاوجة بين الشحنة التعبيرية في ملامح الوجه، وبين تقنيات الأداء الصوتي كانت وسيلة من وسائل كوميدية تعامل فيها رويشد مع شخصية، وحاكى مواقف تطلبت ردود فعل خاصة، تبعا لأهمية اللحظة والمفاجأة الإنسانية التي تحملها. ومع

الفنان رويشد في هذا الفيلم، عدد من الفنان الجزائريين الذين قدموا أدوارهم بسوية جيدة (المسرحي الراحل عبد القادر علولة- كلثوم- مصطفى كاتب- محمد فلاف) فشكلوا حضورا مكملا وأحيانا موازيا في الأداء المشهدي .

(حسن النية) كوميديا جزائرية تعتمد البساطة في الطرح، والمعالجة خيارا لها، وهي تقدم لنا في النهاية لونا من ألوان الكوميديا العربية، التي تكتسب غناها وتنوعها، من تنوع البيئة التي يمثلها هذا البلد العربي أو ذاك.. على اعتبار الضحك أكثر الفنون التصاقا ببيئة ومزاج أناسه.

(البحث عن زوج امرأتي) لمحمد عبد الرحمن التازي

كوميديا شـــعبية .. بمعالجة بيئيـة مبتكرة



منى فتوحي في (البحث عن زوج امرأتي)

يمثل فيلم (البحث عن زوج امرأتي) الذي كتب قصته أخرجه المخرج المغربي محمد عبد الرحمن التازي، ووضعت له السيناريو (فريدة بن ليازيد) التي اشتركت في كتابة الحوار أيضا مع الكاتب المسرحي المغربي أحمد الطيب العلج، يمثل هذا الفيلم، استثناء يكاد يكون نادرا في السينما المغربية، التي لم تول الكوميديا اهتماما

يوازي حضورها الجماهيري، وقدرتها الفائقة على التوصيل والتأثير.. ولهذا حقق هذا الفيلم الذي أنتج العام (١٩٩٣) حضورا كبيرا في صالات العرض في عدد من المدن المغربية، حيث أقبل الجمهور المغربي على متابعة هذه الكوميديا التي تنطلق من بيئة محلية تبقى محببة وقادرة على التعبير- بشكل أو بآخر- عن مزاجه في الضحك.

❑ إطلالة على المكان وساكنيه!

يفتتح (البحث عن زوج امرأتي) مشهده التأسيسي الأول، بلقطة بانورامية لمدينة الرباط، من خلال حي شعبي تطل الكاميرا من على شرفة أحد بيوته، لترصد بطلة الفيلم (منى فتو) التي تؤدي دور " هدى " الزوجة الثالثة في الفيلم، وهي تنشر الغسيل، وتغافل من معها، لتتبادل النظرات مع أحد الشبان الذي يعتلي سطح بيت آخر.

هذا المشهد الذي يقدم جغرافية المكان الشعبي الذي ستدور فيه الأحداث، وحالة الشغب الأنثوي في اقتناص لحظة خارجة عن سياق مراقبة الآخرين، مرفقا مع موسيقى شعبية محلية، يعطي الفيلم مدخلا سلسلا، لا يخلو من انفتاح على الحياة والمكان وساكنيه، ولذلك يستمر الفيلم في مشهد تال بعد شارة الفيلم، في استعراض نمط الحياة اليومية للبيت الذي تسكنه " هدى " لنكتشف شبكة العلاقات التي توضح موقعها كزوجة ثالثة في بيت واسع كبير، يضم الزوجة الأولى " لالا حبي " والزوجة الثانية " لالا ربيعة " وكم كبير من الأولاد من الزوجتين الأولى والثانية فقط، أما رب البيت فهو تاجر الذهب الظريف والانفعالي " الحاج بن موسى " الذي يؤدي دوره الفنان المغربي (البشير بن سيكرج).. وها هنا لا يستغرق الفيلم، في

تصوير المشاحنات بين النساء الثلاث اللواتي يسكنّ بيتا واحدا، ويتزوجنّ رجلا واحدا، بل يقدمهن في صورة متآلفة إلى حد بعيد، خالية من الدسائس والمكائد التي اعتدنا أن نشاهدها في مثل هذه الأجواء، بل ينصرف فورا إلى تصوير خصوصية علاقتهن بهذا الرجل، المحب للنساء، والذي يفضل زوجته الثالثة، الأكثر جمالا والأصغر سنا على زوجتيه السابقتين، لنكتشف من خلال ذلك أن مركز ثقل الحدث الكوميدي في الفيلم هو علاقة الزوج بزوجاته، وزوجته الصغرى على وجه الخصوص، وليس علاقات الزوجات الثلاث فيما بينهن.

يستمر الفيلم، في تصوير الحياة اليومية في هذا البيت الفسيح، وفي كشف شخصية الزوج، الذي لا تسلم زبائنه من النسوة من مغازلاته، وخلال ذلك تتبدى خصوصية الحياة الشعبية المغربية في البيت وفي السوق عبر مفردات فولوكلورية ركز المخرج عليها إن في الملابس أو في المكان والإكسسوار، وصولا إلى صورة العرس المغربي التقليدي فيما بعد. وربما ساهم ذلك في تأكيد الحس الشعبي لهذه الكوميديا البسيطة في قصتها وبنائها.

❑ البحث عن محلل !

وتبدأ خيوط التصعيد الكوميدي في التشابك، حين يعود هذا الزوج إلى البيت بعد أن اشترى خروفين من السوق وأرسلهما مع أحد الحمالين، ليرى زوجته الصغرى "هدى" تقف مع هذا الحمال عند مدخل البيت، فيجن جنونه، ويدب شجار حامٍ، تحاول الزوجة الأولى أن تحتويه، لكن استخدام الزوج للألفاظ النابية في شتم زوجته " هدى " يعقد المسألة، إذ تثور لكرامتها وترفض الإساءة وترد له الصاع صاعين؛ فلا يكون منه إلا أن يرمي عليها يمين الطلاق للمرة الثالثة.

وتخرج الزوجة من بيتها بعد أن تحزم أمتعتها بمساعدة والدتها في جو من المرح واللامبالاة، رغم أنها تعترف أن " الحاج " كان جيدا معها، لكن الفيلم يركز على انطلاقة بطلته الشابة نحو الحياة، وقدرتها على فتح صفحة جديدة فورا .. مما يذكي الحسرة في قلب الزوج، الذي يصبح معتكر المزاج، سريع الغضب والاشتعال في وجه أبنائه وزوجاته.

يشير عليه جاره في السوق أن يتزوج من جديد، مادام ليس بإمكانه رد زوجته الثالثة، لأن الشرع الإسلامي لا يبيح له ذلك إلا إذا تزوجت تلك المرأة من زوج آخر (محلل) كما يطلق عليه. لكن زوجتيه تثوران ضد فكرة الزواج من امرأة جديدة.. وتهددانه بترك البيت معا، فلا يجد حلا أمامه سوى البحث عن محلل، وتساعده زوجته الأولى وابنته الطبيبة في ذلك.

ويقع الاختيار في البداية على شاب أبله من سكان الحي، لكن أمه ترفض ذلك حفاظا على اسم العائلة.. وبعد عدة محاولات، يعثر له أحد أصدقائه على شاب، يزور أهله في إجازة قصيرة، ويريد العودة إلى بلجيكا، مما جعل الفرصة ممتازة أمام زواج يدوم ليلة أو أكثر ثم ينتهي بسفر الزوج وطلاقه للزوجة، حسب الاتفاق المسبق!

وتحدث المفاجأة، عندما يختفي الزوج الجديد " مصطفى " بعد أن يقضي ليلة واحدة مع عروسه، ويسافر إلى بلجيكا قبل أن يأتي " الحاج " ليطلب منه الطلاق، وهنا يقرر هذا الأخير اللحاق بـ " مصطفى " فيذهب إلى السفارة طالبا تأشيرة نظامية، لكنه لا ينجح في الحصول عليها.

وتأتي المفاجأة في المشهد الأخير، حيث نرى هذا الزوج وهو يركب قاربا صغيرا مع مجموعة من المهاجرين غير الشرعيين، مغامرا بحياته في سبيل البحث عن زوج امرأته لاستعادة زوجته التي يحب!

❑سيناريو سردي ..

ربما لم يحكم السيناريو اختيار نهاية كوميدية مائة بالمائة لهذا الفيلم، الذي يبدو عنوانه أكثر كوميدية من نهايته المفتوحة التي أراد صناع الفيلم أن يؤكدوا من خلالها حالة الهوس لدى هذا الزوج المغامر من أجل حب أهدره في فورة غضب .. وهو حب لا يكتسي تلك اللمسة الرومانسية الحقيقية، بقدر ما يقدم صورة عن تعلق رجل مزواج بزوجة شابة وجميلة وقادرة على إدخال المرح والسرور إلى قلبه وحياته، وهو ما يحكي نمط ومفاهيم الحياة النموذجية في بيئة شعبية وفي حال زواج كهذا تحديداً.

يقدم لنا السيناريو على صعيد آخر، بناء سرديا سلسا، لا نلمح فيه أثرا للتصاعد الكوميدي إلا في مواضع قليلة، ولا للحبكة المتينة ذات التحولات والمفاجآت المثيرة، وهو ما ينعكس على إيقاع الفيلم، الذي يستغرق أكثر من ثلثه الأول في عرض الحياة اليومية للزوج وزوجاته الثلاث، ولذلك نراه يفتعل أثناء ذلك مواقف كوميدية عابرة، هدفها العرض والتعريف بالشخصيات، من دون استثمارها لاحقا في البناء الكوميدي العام، كمشهد وقوع خزانة الملابس على الزوجة الأولى، وانتشالها بصعوبة ثم حضور ابنتها الطبيبة للاطمئنان عليها.. فهو يبقى مشهدا عابرا ونافرا في سياق يفتقر للتفاصيل الكوميدية، ويعنى بالتمهيد للحدث الرئيسي الذي سيبث الروح والتدفق الكوميدي الحار في جسد الفيلم فيما بعد.

□ رؤية إخراجية بأداء جمالي !

لكن ما يحسب للرؤية الإخراجية للفيلم، أنها تعاملت مع سيناريو الفيلم برصانة وبروح واقعية، قرأت الكوميديا في المواضع التي تفجرت فيها فقط، فلم يسع المخرج محمد عبد الرحمن التازي في عمله الإخراجي، إلى الافتعال الكوميدي في اختيار زوايا الكاميرا أو تحريك الممثل، أو محاولة ابتكار حلول تضفي على المشهد كوميدية شكلانية لا تنسجم مع روحه الحقيقية.

ومن هنا يمكن القول أن الأداء الإخراجي جاء تابعا للسيناريو، لكن بأداء جمالي وفني يستجلي مفاتن المكان الشعبي الذي يعكس بيئة هذه الكوميديا، ويشكل الحاضن لمفاهيمها وطروحاتها، ويقدمها بلا تكلف، بل ويسعى لإضفاء جو من الحيوية والرشاقة عبر التصوير في الأسواق، ورصد تنقلات الزوج المكانية في الأزقة مع مؤثرات صوتية كوميدية، بما يعكس حالة الزوج القلقة و المأزومة كوميديا بحثا عن حل!

ولعل إدارة المخرج لمثليه، وفهم هؤلاء الممثلين للشخصيات الأساسية التي أدوها، كان دعامة أساسية من دعامات هذه الكوميديا، التي لا تختزن طرافتها ضمن ثنايا الحكاية؛ أكثر مما هو في حبكتها و تحولاتها الحارة في بنائها الفني العام.

ويمكن الحديث في هذا السياق عن الأداء الكوميدي الجذاب للفنان المغربي (البشير سيكرج) الذي أدى دور الزوج بتدفق وحيوية، وبحس شعبي ساهم في تكريس طرافة الشخصية، وتحويل أزماتها إلى نقطة ارتكاز كوميدية في الأداء والتلقي معا بعيدا عن أية ميلودراما مفتعلة، من خلال تلوينات أدائية سلسة في الانتقال بين الحالات المختلفة للشخصية وتقلباتها. وقدمت الفنانة الشابة (منى فتّو) أداء عفويا،

عكس الروح الشابة لهذه الشخصية التي تسعى للانطلاق نحو الحياة بلا رؤية واضحة، لكنها تجيد التواصل مع رجل كهل يهبها الحب في الوقت نفسه.. وقدم (أحمد الطيب علج) شخصيته ببساطة وتمكن أضفت سوية خاصة على المشاهد التي جمعته بالبشير سيكرج، فيما قدمت كل من (أمينة رشيد- زكية الطاهري- سعاد خويي) أداء بيئيا مميزا للشخصيات النسائية.

❑ معالجة مختلفة لقصة مألوفة!

(البحث عن زوج امرأتي) كوميديا مغربية، تعتمد قصة مألوفة في السينما المصرية، قصة المحلل الذي يلجأ إليه الزوج لاستعادة حق الزواج من مطلقته التي يحب .. وربما لا جديد في أحداث القصة نفسها، لكن المعالجة تبقى مختلفة، تتحرر من المألوف الميلودرامي نحو الابتكار الكوميدي، انطلاقا من تفاصيل بيئية تعكس النكهة المحلية المغربية، وتقدم المرأة بكثير من الاستقلالية في كثير من المواقف، إنها كوميديا عن الحب والغيرة اللذين يسيطران على رجل مزواج، و عن الشعور بالحاجة لمن نحب بعد فقدانه لحماقة مجانبة نرتكبها، وهو شعور يترك مصير بطل الفيلم مفتوحا على المجهول.. راسما علامة استفهام هادئة في تأمل الحالة الكوميدية المطروحة، بعيدا عن أية مفاجآت كوميدية يبقى طعمها في مشهد النهاية، أو ملامح سعيدة تكمل الضحكات المنطلقة في بعض مواضع الفيلم حينا والخافتة حينا آخر.

وقفة تذكارية:

الصور والظلال.. في مرآة الكاريكاتور

لا يحتاج فن الكاريكاتور إلى تأكيد صلته الشرعية مع فنون الضحك.. فهذه الصلة واضحة للعيان في نسيجه وأدائه ومبتغاه، حيث آلية تضخيم العيوب، وفن الكشف والتعرية، وتلك القدرة على استنباط المضحك من العنصر الساكن، والمشهد المألوف شكلا ومضمونا، كلها عناصر مشتركة بين فن الكاريكاتور وفنون الضحك الأخرى.

من هنا وجد بعض رسامي الكاريكاتور العرب فرصة للدخول إلى منطقة الكوميديا السينمائية عبر لوحات تستلهم وجوه نجومها من الفنانين العرب، الذين بات الكثير منهم، عنوانا من عناوين الكوميديا السينمائية، في مشهدها التذكاري الجماعي الأثير، الحافل بالذكريات الجميلة التي تختصر زمنا، أضحى بعفويته وتدفق ضحكاته في ذمة شريط ذكريات السينما العربية في مراحلها المختلفة.

عدد من رسامي الكاريكاتور العرب، سعوا لاستلهام هذا المشهد، عبر ما بات يعرف باسم (فن البورتريه الكاريكاتوري) بحثا عن ظلال شخوصه الخفية، وعن تلك الروح المبهجة التي تسري في وجوه غابت، وأخرى تقاعدت أو صمتت، لكنها ظلت فاعلة الأثر في الذاكرة السينمائية للمشاهد.

قدمت ريشة الفنان السوري المعروف حسن إدلبي، وفنانين آخرين مثل: (سامي أمين) و (أنس الديب) من مصر، و(نبيل أبو نبوت) و (حسام وهب) رؤى جديدة لنجوم الكوميديا العرب وملامحهم الفنية والإنسانية.. رؤى مزجت بين صورهم التي تشكلت على شاشة السينما، أو التي نسجت من تضاريس الحياة.

ويحضرنا بداية الملصق البديع الذي رسم فيه فنان الكاريكاتور المصري المعروف مصطفى حسين وجوه مجموعة من نجوم الكوميديا في الوطن العربي والعالم.. في دورة مهرجان القاهرة السينمائي الثالث والعشرين عام ١٩٩٩ والتي خصصت لتكريم نجوم الكوميديا.



ففي هذا الملصق يتربع شارلي شابلن على عرش الكوميديا بعكازه وقبعته الشهيرة، ونظرته الفلسفية المبحرة في عالم الضحك الأرقى والأغنى، فيما يحضر نجوم الكوميديا العرب، برؤى متباينة النظرات، متلونة الابتسامات، تباين أطياف الضحك التي قدموها في أفلامهم وسينماهم.

وحين نعود إلى تجارب الفنانين الآخرين في هذا السياق، نلاحظ أن ريشة حسن إدلبي الأكثر حضورا في هذا المجال، سعت لكي تقرأ ما خلف ظلال الملامح، وما وراء خطوط الوجه، وتقاطعات الشفاه، وتتالي الأسنان وتجاورها، وومضات العينين الطافحتين بالمعاني والضحكات الرموز.

وفي لوحته الأولى التي نشرها في مجلة (فن) اللبنانية، بتاريخ (٢٥ / ٦ /١٩٩٠) مفتتحا بذلك سلسلة من بورتريهات نجوم الفن الكاريكاتورية، التي حققت له شهرة واسعة في هذا المجال فيما بعد؛ سعى حسن إدلبي لكي يستلهم الروح الكوميدية المتوثبة لنجمة الكوميديا المعتزلة سهير البابلي، فتقاطيع الوجه الواضحة، والوجنتان المرتفعتان كتلتين صغيرتين، والأسنان البارزة في حركة هجومية لافتة تكشف عن ضحكة تضج بالحرارة والحياة، كلها تقدم صورة تشريحية لنجمة وجدت في الكوميديا مجالا للتميز والعطاء.

وأنت ترى في رسومات حسن إدلبي، طيبة نهاد قلعي المتناهية في أدواره، ونبله المتأصل في ذاكرة زملائه ومشاهديه، وقد انعكست في عينيه من خلف زجاج نظارته السميك المبلل بظلال الحزن والفرح في لحظة شجن تختزنها اللقطة، وضحكة فؤاد المهندس المنسابة في سياق أدوات تعبيرية راقية، وقد عبرت عنها نظرات تمتلئ بالفرح، وفم لا يجيد سوى زرع البسمة، ولذلك جاء هذا الفم بالحركة الصاخبة التي توحي بها الأسنان الضخمة المتجهة نحو نقطة التقاء مشبعة، ليكون المرتكز الأساس في اللوحة الكاريكاتورية.

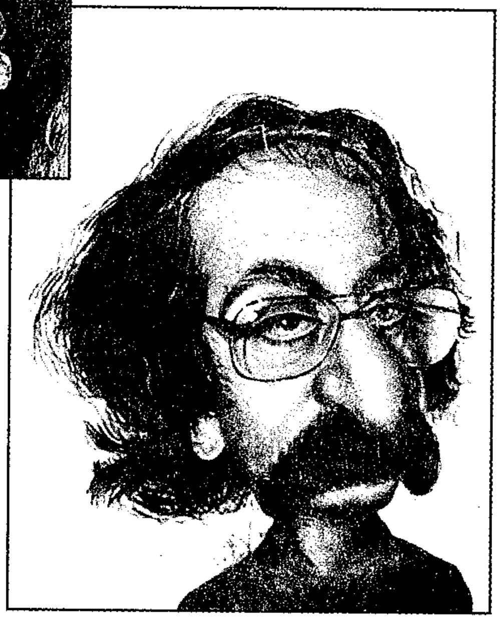
أما الفنان دريد لحام، فربما كانت شخصية عبد الودود في فيلم (الحدود) هي الأقرب إلى روحه التي استلهمت كاريكاتورياً .. فهذه النظرة المتعبة، التي تعكس









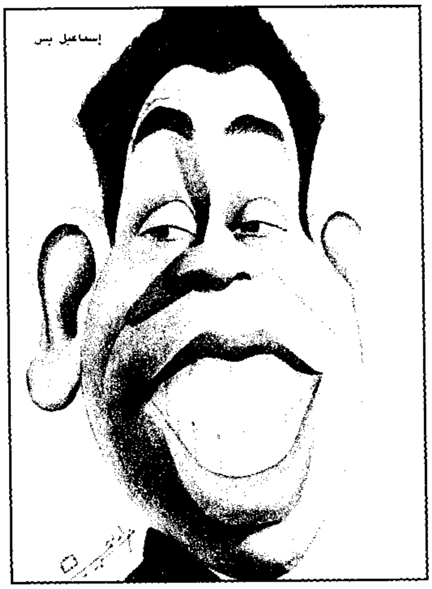




نجوم الكوميديا العرب بريشة الفنان السوري

حسن إدلبي




إسماعيل يس









سخرية مرة من واقع عربي يستهلك الشعارات ويعيد إنتاجها كوسيلة لتمويه كوارثه، هي العنصر الأبرز في وجه طغى الشارب الكث على ابتسامته المتوارية فوق شفتين ربما غابت عنهما الابتسامة البريئة التي كان يقدمها لنا غوار الطوشة، لتحل بالنفي والغياب ابتسامة مرة، أرهقتها سخرية الماغوط الجارحة.

وقد كانت شخصية الفنان إسماعيل ياسين قاسما مشتركا بين فناني الكاريكاتور الذين استهوتهم وجوه نجوم الكوميديا، فهاهو حسن إدلبي يقدمها في إطار حضورها السينمائي، المعتمد على ملامحها الكاريكاتورية الجاهزة، مع التأكيد على حالة العفوية المتماهية مع نظرة متحسبة لمآزق سينمائية لا تنتهي، إلا أن الفنان المصري سامي أمين، يقدم رؤية أخرى لإسماعيل ياسين، تعتمد لغة التصعيد في الملامح الكاريكاتورية عبر واقعية تشخيصية، وخصوصا في شكل الجبهة والفم الواسع الذي يذكرنا بقول إسماعيل ياسين وهو يسخر من نفسه: (اللهم وسّع في رزقي كما وسعت قي بقّي)

و في استلهام الفنان حسن إدلبي لوجه الكوميديان العربي البارز عادل إمام، ثمة سعي لاستلهام الشخصية الكوميدية التي قدمها في أفلامه الأولى، حيث النظرة المشرقة بضحكة ماكرة منتزعة من واقع اجتماعي يدفع أبطاله للتحايل والمناورة والالتفاف والبحث عن حل فردي، لا يخفي مأزقه الروحي العميق في النهاية. أما خطوط الوجه التي ترسم تضاريس الفم بتعابيره المرنة، فهي ترسم أيضا ملامح ابتسامة غارقة في الدفاع عن انتزاع حقها في الوجود، وفي اقتحام مجالها الحيوي في الفضاء السينمائي والحياتي في آن.

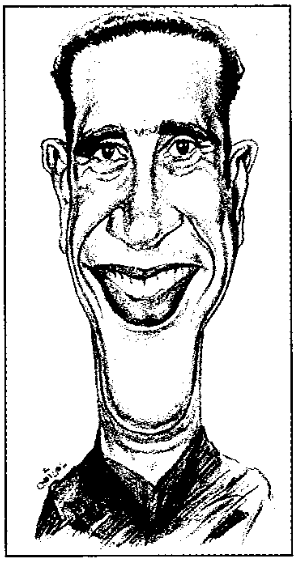
في حين يقدم الفنان المصري سامي أمين (أحد رسامي مجلة صباح الخير) رؤية أخرى لوجه عادل إمام في علاقته مع باقي أعضاء الجسد الضئيل في إشارة إلى نمط الشخصيات التي أداها عادل إمام على الشاشة، وضمن المنظور الكاريكاتوري الذي يحطم النسب، لكي يبرز المفارقات الجوهرية في الشخصية الفنية. هنا يبدو الوجه في وضعه الجانبي ممتلئا بشرود النظرة وقد اعتراها بعض النضج وفعل الزمن فعله في منابعها ومرتسماتها، مع بروز ظاهر للفك المغلق على استراحة هادئة من الضحك.

ويقدم الفنان سامي أمين تجسيدا لروح محمد هنيدي الشبابية عبر نظرة ذاهلة، ربما تعكس مفاجأة الصعود والنجاح الذي تحقق لهنيدي وجيله من النجوم الشباب، مع اتكاء واضح على وضع القبعة المعكوس على الرأس في إشارة إلى طقوس مختلفة لجيل شاب يقدم نمطا كوميديا خاصا به، يجد صدى لدى مشاهد اليوم.

وفي الآن نفسه يقدم سامي أمين رسما لنجم الكوميديا الراحل علاء ولي الدين، وقد امتلأ الوجه البدين بتعابير طفولية تمد روابطها الوثيقة مع البراءة والعفوية، والرغبة في إبراز الوجه المشرق للحياة وللكوميديا... وهي رؤية لا تبدو غريبة عما قدمه الفنان أنس الديب (أحد رسامي مجلة الأهرام العربي) الذي نراه وقد غيب ملامح الابتسامة الطفولية في الوجه، لكنه وضع في يد علاء ولي الدين دمية تحاكي حسه الطفولي الكوميدي.

أما في استلهامه لشخصية الرائد نجيب الريحاني، فثمة نضج واضح تنم عنه عينان نصف مفتوحتين، وشفة تتدلى بسخرية شفافة، ولون ترابي يكسو تقاطيع الوجه الذي يفيض بعبقرية صنعتها تجارب الحياة وثقافتها، وأصالة الموهبة المصقولة بأناة وبراعة.



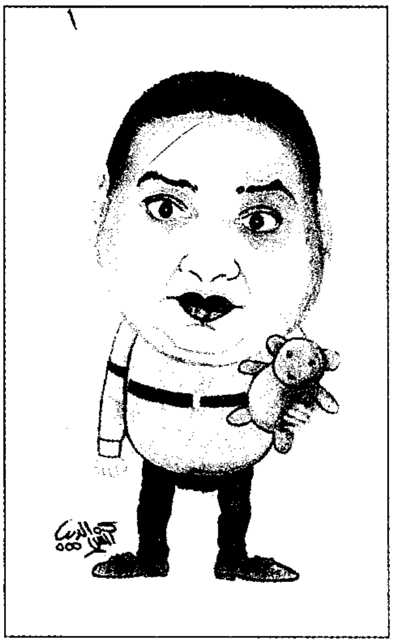






نجوم الكوميديا العرب بريشة الفنان المصري

سامي أمين









نجوم الكوميديا العرب بريشة الفنان

أنس الديب

لقد وجد فنانو الكاريكاتور في استلهامهم لنجوم الضحك في لوحاتهم، فرصة سانحة للعب على كاريكاتورية التعابير الكوميدية في لحظات الفرح والحزن والدهشة والمأزق و الخلاص.. كاريكاتورية تضج بالإشارات والتفاصيل، و تتجول بمرونة وخفة بين النقائض، لكي ترسم الابتسامة وتنقل الفكرة وتختزل الحالة، وتقبض على جوهر التناقض.

وعليه.. فليس غريبا، أن تتحول تلك اللوحات الكاريكاتورية التذكارية، إلى مرآة تعكس فلسفة الكوميديا التي قدمها هؤلاء، بدءا بأبسط درجاتها، وحتى أعقد حالاتها. إنها فلسفة تقوم على الحوار بين الصورة والظل، وبين الحركة والسكون، وبين المبالغة الكاريكاتورية والإيحاء الدلالي الذي تقوله النسب المحطمة، والاستطالات الممتدة، والاستدارات الفضفاضة، والأحجام المتضادة، لتعكس عبر كل هذه القيم التشكيلية والكاريكاتورية معايير الزمن الذي تم استحضار شخوصه في استعادة تذكارية حميمة، مثلما تعبر عن خصوصية الكوميديا فيه، وبصمة الكوميديان في إبداعه وعطائه الفني والإنساني .

فلسفة قد يكون فن الكاريكاتور هو الأكثر جدارة في استجلاء معالمها التشكيلية اللاذعة، ورسائلها البريئة والماكرة في آن معا، في لحظة تمازج خلاق بين الذاتي والفني في شخصية الفنان وسيرته وسلوكه.

خاتمة

دولة الكوميديا :

نظرة أخيرة على الزمن والرجال

بعد هذه الرحلة الطويلة مع نجوم الكوميديا وأفلامها، مع نماذجها وصورها وضحكاتها، التي استهلكت أكثر من خمس سنوات من البحث ومتابعة مصادر المعلومات، والجري وراء الحصول على نسخ الأفلام من هذا البلد العربي أو ذاك، والاستغراق في حل شيفرات بعض اللهجات المحلية التي كادت تستغلق على الأذن والفهم، باتت الرؤية للكوميديا في السينما العربية أكثر وضوحا وشفافية في وجداني الخاص، وزاد ذلك التعاطف الذي كنا نشعر به وما نزال إزاء المآزق التي يقع فيها أبطال الكوميديا البسطاء وطيبو القلب، في أفلام على بساطتها، وسذاجة حبكتها ما تزال قادرة على إضحاكنا.

وفي العديد من اللحظات والمشهديات المرهفة، امتزجت الضحكات بالدموع في هذا الفيلم أو ذاك، وانبثقت الضحكات بمرارة تعبيرا عن واقع أسود نحلم بتجاوزه في أفلام أخرى، واختلط المعقول باللامعقول لكي يفسر بالدهشة الكوميدية والسخرية

التهكمية لا معقولية حياتنا في أفلام تالية، ورثى الإنسان لنفسه ونقاط ضعفه، بما يمتلكه فن الضحك من قوة، تنتصر على الضعف الإنساني وتحيله إلى مادة للبهجة والفرح والبناء لمن أراد أن يسلك إليه سبيلا.

وفي الحياة ..بدت كثير من مصائر صناع الكوميديا تراجيدية بحتة، فانسحبت الأضواء عن بعضهم،وغرقوا في الظل بعد أن انتهى زمنهم، وبات الجمهور يبحث عن لون آخر من الضحك ونموذج آخر من المضحكين، ليجاري طبيعة حياة تتبدل، وعصر تتغير مفاهيمه، وتتبدل أمزجة الضحك لدى أناسه، فكانت الكوميديا بذلك أكثر الفنون تعبيرا عن الحقيقة الأزلية القائلة (لكل زمن دولة ورجال).

هكذا كان الحال مع علي الكسار وإسماعيل ياسين في مصر، ومع نهاد قلعي في سورية، حيث عاش هؤلاء الكبار أيامهم الأخيرة خارج أضواء الأفلام، وعتمة الصالات التي طالما ترددت أصداء ضحكاتهم ممزوجة ببهجة الجمهور الذي شاهدهم وأحبهم.

وفي كل الأحوال كنا أمام فن التوازن مع لعبة الزمن، وبدا صناع الكوميديا، ممثلين وكتابا وأحيانا مخرجين، أشبه بمن يسيرون على حبل في سيرك، إن لم يجيدوا هذا التوازن الدقيق والخطر، وجدوا أنفسهم مهددين بالسقوط والخروج من الحلبة. والسقوط الفني في لغة الكوميديا كان ومازال أقسى وقعا، وأشد وطأة، مثلما كان النجاح كذلك أصعب.

وفي لحظة الخروج من زمن النجومية والنجاح، يترك الكوميديان ذكرياته، وسجل ضحكاته على شريط الفيلم، لتتلقفها أجيال أخرى، ربما تكتشف فيه شيئا جديدا، فتعود معه إلى عصر الضحك الجميل، أو تسحبه بقوة إلى زمنها.

وقصارى القول: وبعد هذه الرحلة الشيقة– بالنسبة لي على الأقل– أشعر أنني أمتلك اليوم تعاطفا أكبر مع نجوم الكوميديا، من ذاك الذي كنت أتسلح به حين اجتذبني الموضوع وقررت الخوض فيه. وأقف بإجلال أمام صدى ضحكاتهم التي زرعت في نفوسنا البهجة وبددت الهموم، وربما تمنيت أن تأتي بعض التجارب أكثر نضجا ورقيا، مثلما تمنيت أن يكون حكمي على تجارب أخرى أقل قسوة، لكنني في كل الأحوال كنت أمام حالة من الحب والتعاطف الشديدين مع كل من ساهم في إطلاق ضحكة نابعة من القلب، أو سطّر حرفا يحمل فكرة تستحق البقاء، في ذلك السجل الحاشد بالأسماء والتجارب التي تشكل صورة الكوميديا في السينما العربية، مهما تفاوتت إسهامات بعضهم، وتضاءلت إضافات بعضهم الآخر فيها.

لكنني وأنا أحاول أن أتحرر من ألفة الباحث، في التعايش الطويل مع موضوعه، والاستغراق في عوالم وأجواء هذا الفن المحبب الآسر، حاولت ألا يطغى ذلك الحب أو التعاطف على طموحي في تقديم تقييم موضوعي منصف، والتعبير بأمانة عن ذائقة تعتمد الوسطية والاعتدال، فلا تعادي ما أحبه الناس بحجة السوية الثقافية، ولا تنجرف وراء الذوق الجماهيري بالمطلق لتلغي ذائقة الناقد ومعايير النقد، وآمل أنني قد وقفت في ذلك.

دمشق

مراجع الكتاب

- **(الضحك)** هنري برغسون– ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار العلم للملايين (ط ٣) بيروت ١٩٨٣ .
- **(التصعيد: دروب الإبداع)** تأليف أنزيو، فرويد، أبراهام، ماري بونابرت وآخرون – ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثقافة– دمشق ١٩٩٦ .
- **(الكوميديا)** مولوين مرشنت– ترجمة صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات (ط ١) بيروت ١٩٨٠– باريس .
- **(الشفاهية والكتابية)** تأليف والتر ج. أونج– ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مراجعة د. محمد عصفور–سلسلة [عالم المعرفة] المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت: شباط / فبراير ١٩٩٤.
- **(الأدب وفنونه)** د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر– القاهرة ١٩٨٠
- **(دراسات في السينما المصرية : رواد وأفلام)** منير محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٨٥ .
- **(السينما المؤجلة)** محمد سويد، مؤسسة الأبحاث العربية (ط ١) بيروت ١٩٨٦
- **(السينما في البلدان العربية)** إعداد جورج سادول

- **(بانوراما السينما اللبنانية: ١٩٢٩– ٢٠٠٠)** ماجدة صبرا– منشورات مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي السادس عشر– الإسكندرية ٢٠٠٠
- **(السينما العربية من المحيط إلى الخليج)** إعداد موني براح– جاك ليفي– كلود ميشال كلوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ١٩٩٤
- **(الكوميديا والغناء في الفيلم المصري)** الجزء الأول (أبطال الضحك في السينما المصرية) محمود قاسم– سلسلة [ملفات السينما] المركز القومي للسينما، المركز القومي للسينما– القاهرة ١٩٩٩
- **(العصر الذهبي للكوميديا)** أشرف غريب، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٩

❑ بالإضافة إلى مقالات وشهادات النقاد (سامي السلاموني– علي أبو شادي– كمال رمزي– محمد الرفاعي – طارق الشناوي– مجدي الطيب) وحوارات صحفية أثبتت بالهوامش في حينه، ووثقت في متن الكتاب.

الفهــرس

الصفحة

الصفحة

الباب الثاني

السيرة الكاملة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الباب الثالث

نماذج من الأفلام

الصفحة

الصفحة

المؤلف في سطور

- محمد منصور
- ناقد وصحفي سوري من مواليد دمشق عام ١٩٧٠.
- إجازة في النقد والأدب المسرحي من المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق ١٩٩٢ .
- عضو اتحاد الصحفيين السوريين .
- يكتب النقد الفني وأحيانا الأدبي، منذ مطلع تسعينيات القرن العشرين، وينشر في الصحف والمجلات العربية.
- أعد وكتب سيناريو العديد من البرامج التلفزيونية الوثائقية والمنوعة في التلفزيون السوري منذ العام .١٩٩٦
- أصدر ثلاث مجموعات قصصية (مشهد إضافي) ١٩٩٦ (توت الشام) ١٩٩٧ (سيرة العشاق) ١٩٩٩ .

الطبعة الأولى / ٢٠٠٣
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة









مطابع وزارة الثقافة
٢٠٠٣